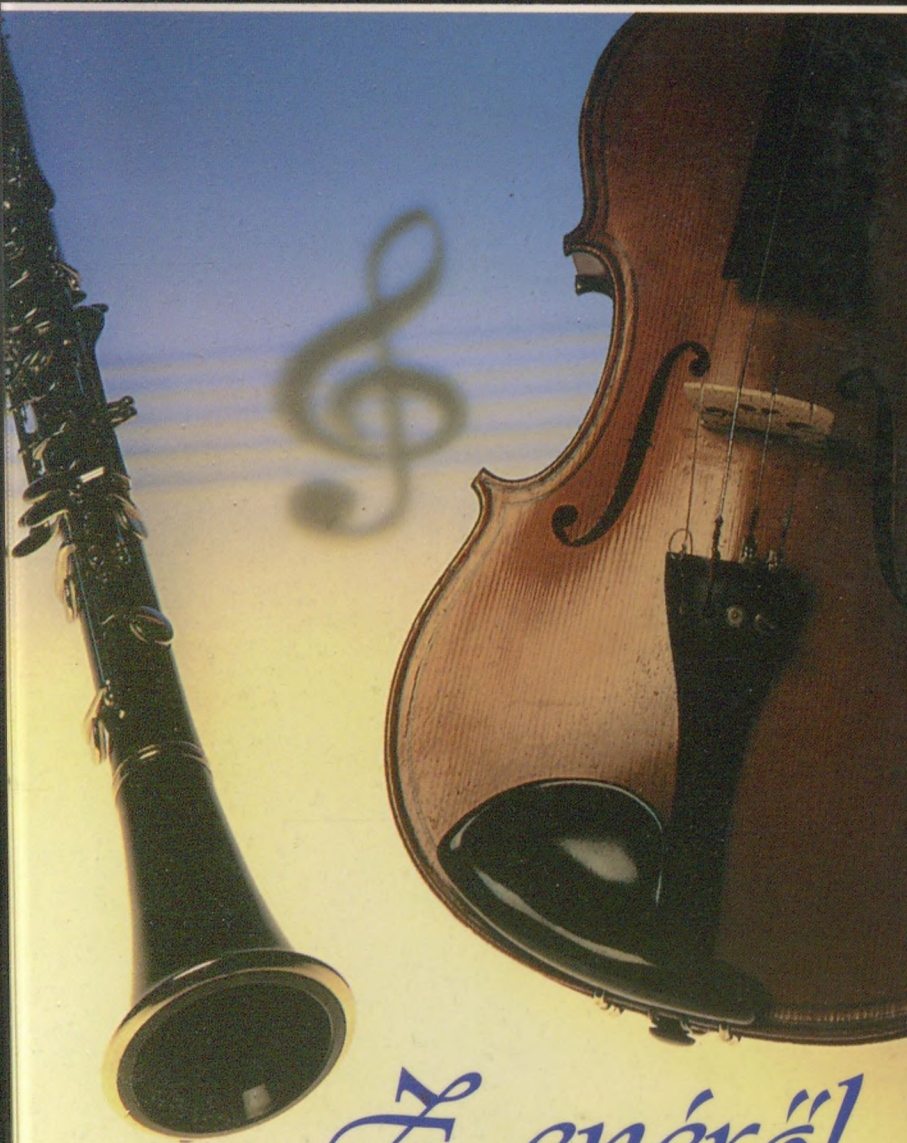




TANULJ MAGAD!

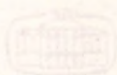


Zenéről

mindenkinek

402.968
KIZENÉRŐL
MINDENKINEK

ZENÉRŐL MINDENKINEK



AKADEMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ZENÉRÖL
MINDENKINEK

TANULJ MAGAD!

30870
KING PALMER

102968

ZENÉRŐL MINDENKINEK

MTAK



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST

07696

KÉSZÜLT
A CSEPELI ZENEMŰVÉSZETI GIMNÁZIUM
TÁMOGATÁSÁVAL

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült:

King Palmer: *Music*. Hodder & Stoughton,
London – Sydney – Auckland, 1992

Fordította

FELLEGI BALÁZS

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ISBN 963 05 6926 4

Kiadja az Akadémiai Kiadó
Budapest 1117, Priele Kornélia utca 19–35.

Első magyar nyelvű kiadás: 1995

© 1992 King Palmer
Hungarian translation © Fellegi Balázs

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás,
a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket
illetően is.

Printed in Hungary

M. TUD. AKADEMIA KÖNYVTÁRA

Könyvteltár 76.09/1995. sz.

TARTALOM

1 Ismerkedés a zenével 9

Az éneklés 9 A hangszerstanulás 10 Önálló tanulás 11 Zenetanulás tanár irányításával 12 Milyen hangszeret válasszunk? 12 A zenetanulás első lépései 19 Elektronikus hangszerek 21 Szintetizátorok 21 A hangszerárakról 22 A gyakorlás és a szomszédok 22

2 A zeneelmélet ábécéje 23

A zenei hang 23 A zene lejegyzése 24 Mi az oktáv? 26 A hangjegyek hosszúságértéke 27 Egész- és félhanglépés 28 A módosítójelek 28 Ütemek és súlyok 30 Az ütemjelzés 32 A kötőív 35 Hangjegycsoportok 35 Szünetjelek 36 Dinamika (hangerő) 37 Hangsorok 38 Kettőskereszt és bebé 53 C-kulcsok 53 Szinkópák 54 Artikulációs jelek 55 Arpeggio, tört akkord, glissando 56 Ékesítések 57 A zenei hangjegyírás szabályai 59

2a Tesztkérdések 64

3 A zene gyakorlása 65

Mielőtt belekezdenénk a játékba 65 Amikor játszani kezdünk 66 A „lapról olvasás” fejlesztése 67 A zenei emlékezet 68 Segédeszközök a zenei emlékezet fejlesztésére 70

4 A zongora és elődei 71

Az első billentyűs hangszerek 71 A zongora 72 Zeneművek zongorára 76 Zongoranégykezesek 76 Hogyan válasszuk ki a megfelelő zongorát? 78

5 Az orgonák családja 80

Az orgona 80 Az elektronikus orgona 84 A harmónium 84 A harmonika 85

6 Az énekhang 86

A hangképzés alapjai 86 A hangfajok 88 A gyermekhang 89 A hangszín 90
Énekes kották 90 Zene és szöveg kapcsolata 90 A légzés technikája 91
Kórusmuzsika 91

7 Vonós, pengetős, fa- és rézfúvós hangszerek, ütőhangszerek 94

Vonós hangszerek 94 Pengetős hangszerek 103 Fafúvós hangszerek 105
Rézfúvós hangszerek 116 Ütőhangszerek 122 A hárfa 130

7a Tesztkérdések 131

8 A modern zenekar 132

A zenekar összeállítása 132 A zenekari pódium 134 Kisebb hangszeregyüt-
tesek 134 A vonósenekar 135 Színházi és könnyűzenekarok 136 Hogyan
olvassuk a partitúrát? 137

9 Dallam és harmónia 145

Hármashangzatok 145 Négyszólamú akkordszerkesztés 147 Zárlatok 148
A harmóniai folyamat 149 Hangsúlyok 151 Hármashangzatok megfor-
dításai 152 A moll skála főhármasai 155 Mellékhármások 157 A domináns-
szeptim-akkord 158 A moduláció 161 A dallam szerkezeti felépítése 163
Díszítőhangok 167 Orgonapont 170 A dallamharmonizálás alapvető
módszerei 170 Kétszólamú szerkesztés 171 A III. és VII. fokú hármas-
hangzatok alkalmazása 172

9a Tesztkérdések 174

10 Zenetörténeti áttekintés: Régi zene (1550–1750) 175

Az európai zene 1550 előtt 175 A zene története 1550-től 1600-ig 176
A 17. század muzsikája 177 A zene története 1700-tól 1750-ig 180

11 Zenetörténeti áttekintés: A bécsi klasszikus és a romantikus zene (kb. 1750–1900) 183

A bécsi klasszika 183 A romantikus zene (kb. 1825-1900) 185

12 Zenetörténeti áttekintés: A 20. század zenéje 194

13 Populáris zene 210

A kezdetek 210 Anglia zenei életének kialakulása 210 Zenélés az ipari
forradalom korában 211 Észak-Amerika zenéje 212 A társastáncok rövid
története 213 A dzsessz története 213 Country-zene 216 Pop- és rock-
zene 216 Jamaica zenéje 219 A calypso 220 India zenéje 221 Gamelán-
zene 222 Afrika zenéje 222 Görög népzene 223 Magyar nóta 223

10a-13a Tesztkérdések 225

Glosszárium 226

Zenei szakkifejezések 226 Zenei rövidítések 243 Négynyelvű zenei
kisszótár 244

Jelentősebb zeneszerzők 247

A tesztkérdések megoldásai 252

Magyar nyelvű zeneirodalmi tájékoztató 256

Függelék: A magyar népzene kutatásáról 258

Az éneklés

Az éneklés az emberiség egyik legrégebbi és leggyakoribb művészi tevékenysége. Az éneklés során a hangszerek helyett a emberi hangot használjuk, amelynek segítségével kifejezhetjük érzéseinket, gondolatainkat, és meg tudjuk osztani másokkal. Az éneklés nemcsak a szöveg tartalma miatt fontos, hanem a hangszíne, a ritmus, a tempó és a hangsúlyozás miatt is. Az éneklés során a hangszerek helyett a emberi hangot használjuk, amelynek segítségével kifejezhetjük érzéseinket, gondolatainkat, és meg tudjuk osztani másokkal.

Az éneklés során a hangszerek helyett a emberi hangot használjuk, amelynek segítségével kifejezhetjük érzéseinket, gondolatainkat, és meg tudjuk osztani másokkal. Az éneklés során a hangszerek helyett a emberi hangot használjuk, amelynek segítségével kifejezhetjük érzéseinket, gondolatainkat, és meg tudjuk osztani másokkal.

Az éneklés során a hangszerek helyett a emberi hangot használjuk, amelynek segítségével kifejezhetjük érzéseinket, gondolatainkat, és meg tudjuk osztani másokkal. Az éneklés során a hangszerek helyett a emberi hangot használjuk, amelynek segítségével kifejezhetjük érzéseinket, gondolatainkat, és meg tudjuk osztani másokkal.

ISMERKEDÉS A ZENÉVEL

Az utóbbi években öröndetes mértékben megnövekedett a zenélés iránt érdeklődők tábora. Egyre többen ébrednek rá, hogy milyen pihentető, jótekonny hatással van az aktív zenélés az egyre több „modern kórtól”, stressztől terhelt mindennapi életünkre.

Ha szándékunkban áll bármilyen zenei tevékenységet folytatni, a következőkben azt kell eldönteni, hogy milyen módon akar valaki zenélni, melyik hangszer lenne számára a legalkalmasabb, esetleg énektanulmányokkal volna érdemes foglalkoznia. Ezeket a lehetőségeket vázolja fel az alábbi fejezet.

Az éneklés

Az éneklésre mint alapvető zenei kifejezésformára bárkinek, akinek egészséges énekhangja van – akár képzett, akár képzetlen – számos lehetősége kínálkozik. Nagykórusok és kamarakórusok, templomi énekegyüttesek állnak férfiak és nők (nemkülönböztetve fiúk és lányok) rendelkezésére, hogy csapatmunkájuk gyümölcseként közös zenei élményben részesülhessenek.

Ebben a zenei írás-olvasás képessége természetesen nagy előnyt jelent, mégsem alapvető követelmény: ha testünk hangképző szervei egészségesek, sokat fejleszthetünk hangunk erősségén, terjedelmén és hangzásbeli minőségén. Az énektanulmányok ezenkívül rendkívül jótekonny hatással vannak a beszédhangra is.

Attól, akit képességei a szólóénekesi pályára alkalmassá tesznek, joggal várható el némi hangszeres képzettség is, legalább olyan szintű zongoratudás, ami elégséges ahhoz, hogy otthon saját énekét kísérhessen; ez egyaránt szolgál saját örömére és előadói képességei fejlesztésére.

Angliában – igen rokonszenves módon – nagy hagyománya van az amatőr éneklésnek, mind egyházi, mind világi szintén. Händel Messiás c. oratóriumát minden évben ünnepélyes külsőségek között adják elő az egyházi közösségek kórusai, emellett számtalan egyéb módot is találnak az együttes éneklésre. A magyar amatőr kóruséneklésnek szintén világhírű hagyományai vannak – bár sajnálatos módon ennek nincs közvetlen hatása a társas együttlétek zenei színvonalának megteremtésére.

A hangszertanulás

A koncertező művésznak, aki a zongora, hegedű vagy bármely egyéb hangszer mestere, elsősorban veleszületett tehetséggel kell rendelkeznie, amihez hosszú évek kitartó munkája, kifogástalan erőnléti állapot – és nem utolsósorban egy csipetnyi szerencse is – kell hogy társuljon.

Jóllehet átlagos zenei képességekkel rendelkezők számára nem remélhető az efféle „csúcsteljesítmény” elérése, arra azonban elegendő lehet, hogy megfelelő jártasságot szerezzen valamilyen hangszeren ahhoz, hogy a zenélés a saját maga számára örömet jelentsen (nagyon ritka az úgynevezett „botfűlű” ember, akiből teljesen hiányzik a zenei dallamokra vagy ritmusokra való fogékonyság).

Amikor hangszert választunk, jól gondoljuk végig az alábbi szempontokat:

1. MÓDUNKBAN ÁLL-E ALKALMASINT ZENEÓRÁKRA JÁRNI HOSSZÚ ÉVEKEN ÁT, VAGY INKÁBB ÖNÁLLÓAN TANULNÁNK, MIUTÁN MÁR VALAMENNYI ÓRÁT VETTÜNK EGY ZENETANÁRNÁL?
A legtöbb hangszer esetében szükséges a tanár rendszeres szakmai irányítása, de lehet találni néhány olyat is, amelynek technikája önállóan is elsajátítható.
2. MENNYIRE LESZ HASZNUNKRA A KISZEMELT HANGSZER – SZÍVESEBBEN MUZSIKÁLNAK-E EGYEDÜL, VAGY INKÁBB MÁSOKKAL KÖZÖSEN, EGY ZENEKAR VAGY EGYÜTTES KERETÉBEN? HA AZ UTÓBBI FELÉ HAJLUNK, FONTOS SZEMPONT PÉLDÁUL, HOGY MENNYIRE ALKALMAS A HANGSZER A SZÁLLÍTÁSRA.
3. MENNYI IDŐT VAGYUNK HAJLANDÓAK, ILLETVE TUDUNK GYAKORLÁSRA SZÁNNI? BIZONYOS HANGSZEREK UGYANIS SOKKAL MUNKAIGÉNYESEBBEK, MINT MÁSOK, JÓLLEHET VALAMENNYI RENDSZERES GYAKORLÁST MINDEGYIK IGÉNYEL.
4. MÍLYEN ÁRFEKVÉSŰ HANGSZERT ENGEDHETÜNK MEG MAGUNKNAK? VAN-E ESETLEG MÓD ARRA, HOGY A HANGSZERT KÖLCÖNÖZZÜK VAGY BÉRELJÜK?
5. VAN-E IDŐNK ÉS MÓDUNK, HOGY AZ ÁLTALUNK VÁLASZTOTT HANGSZEREN ZAVARTALANUL GYAKOROLJUNK, UGYANAKKOR NE ZAVARJUNK EZZEL MÁSOKAT?

Önálló tanulás

Egyes hangszereken bizonyos szintű jártasságot tanár segítségével nélkül is elsajátíthatunk. Ennek módjait vegyük szemügyre a következő hangszerek esetében:

A zongora

1. Pusztán hallás utáni játék. Bizonyos emberekre jellemző az a velük született tehetség, hogy képesek különféle, korábban hallott népszerű dallamokat, sőt, egyszerűbb klasszikus zenei témákat is lejátszani (reprodukálni) a zongorán (természetesen némelyek nagyobb, mások kisebb pontossággal).
2. Valamely dallam lejátszása kotta szerint, s az ehhez való kíséret improvizálása a dallamhoz megadott harmóniamenet (számozott basszus) szerint – mindehhez már szükséges a zenei lejegyzés bizonyos fokú ismerete (kottaismeret).

Furulya (Blockflöte)

Ez az ajaksípos egyenes fuvola könnyen megszólaltatható, és kottából számos egyszerű dallam könnyen lejátszható rajta, jóllehet a hangszer magasabb fokú, virtuóz kezelése már számottevő tudást és mindenekelőtt tanári segítséget igényel.

Szájharmonika

Ez a hangszer is igényel bizonyos technikai felkészültséget, s egyes előadók a hangszerben rejlő lehetőségeket figyelemreméltóan virtuóz szintre fejlesztették.

Csőrfuvola

Ennek az egyszerűsített, egyenes fuvalának mind a fúvó-, mind az ujjtechnikája könnyen elsajátítható. A csőrfuvola a blockflöte ritkábban használt, egyszerűsített változata. (Magyarországon ez a hangszer még nem terjedt el.)

Egyszerű elektronikus billentyűs hangszerek

Ezek az egyszerű elektronikus szerkezetek, amelyekre általában a szűk hangterjedelem és a szokásosnál kisebb billentyűk a jellemzők, ám a gyermekek és némi kottaismerettel rendelkező felnőttek számára is egyaránt nagyon hasznosnak bizonyulhatnak, mivel memóriájukban különböző hangnemekbe átültethető akkordmenetek és alaprítusképletek tárolhatók.

Zenetanulás tanár irányításával

Ahhoz, hogy képesek legyünk zeneművek előadására, a legtöbb hangszer esetében elengedhetetlen, hogy tanári segítséget vegyünk igénybe. A számkra megfelelő tanár kiválasztása az adott helyi lehetőségek között bizonyos körülmények között igényel. Magyarországon a zeneiskolai szervezet számos kihelyezett tagozatával világviszonylatban egyedülálló lehetőséget nyújt az alapfokú zeneképzésre.

Milyen hangszert válasszunk?

A zongora

A zongora talán a legnépszerűbb hangszer. Különösen alkalmas az otthoni muzsikálásra, mivel teljes, önmagában is zenei élményt jelentő hangzást teremthetünk vele. A zongoratanulás első lépései egyszerűbbek, mint sok más hangszer esetében. A vonós hangszereknél például a játékos maga produkálja, „állítja elő” a megfelelő hangmagasságot. Ezzel szemben a zongoristának sohasem kell ügyelnie a hangok megfelelő magasságára, mivel lehetetlen hamisan játszania a billentyűk eleve adott hangmagasságai következtében, hacsak maga a hangszer nincs elhangolódva. Mindazonáltal a zongoristának is szüksége van finom és differenciált zenei hallásra, különben játéka érzéketlenné, mechanikussá válik. Ám azok, akik viszonylag gyengébb hallással rendelkeznek, könnyebben jutnak eredményre, ha zongorázni tanulnak, mint ha valamilyen vonós hangszert választottak volna. A billentyűs- és vonóshangszer-tanulás kezdeti szakaszában a legnagyobb nehézséget a két kéz tevékenységének összehangolása jelenti, ez mindenkinél hosszabb-rövidebb időt vesz igénybe.

Barokk és reneszánsz hangszerek

Az elmúlt években jelentős mértékben megnövekedett az érdeklődés a korai billentyűs hangszerek (csembaló, klavikord, spinét) és egyéb historikus eredetű vonós és fúvós hangszerek iránt (ide tartoznak a különböző, a klasszikus vonós hangszerek előfutáiraiként számon tartott violák, valamint lantok, barokk fuvalák, oboák stb.). Ezek a hangszerek azonban mindmáig a zenei gyakorlat külön területét jelentik, ezért alapszintű zenetanulásra nem alkalmasak.

Hegedű

Ez a páratlan kifejezőerejű szólóhangszer egyben a vonósnégyes vezető és második szólamát, valamint a szimfonikus zenekar magvát is adja. A hegedűjáték legnagyobb nehézségeit a precíz intonáció és a hangképzés jelentik (lásd még: hangminőség). A vonó tökéletes kezelése, valamint a bal kéz ujjainak billentő technikája csak hosszú évek gyakorlása, tapasztalatai alapján sajátítható el. A hangminőséget érintő minden kérdésben a hallás játssza a legdöntőbb szerepet. A zenei hallás segítségével tökéletesíti játékát a hangszeres előadó, miközben állandóan kritikus füllel hallgatja saját játékát.

Egyéb vonós hangszerek

A hegedűhöz hasonló jellegű technikát igényel számos egyéb vonós hangszer, köztük a vonósnégyes két másik hangszere, a brácsa és a cselló (gordonka). Mindkettő hozzátétőlegesen a hegedűhöz hasonló nehézségű. A brácsa tulajdonképpen nagyobb hegedű, kevésbé fényes, ám dúsabb, melegebb hangszínnel. A hangszer mély hangfekvéséhez képest viszonylag kicsiny méretű. Így a brácsa, bár a szimfonikus zenekarban és a vonósnégyesben nélkülözhetetlen, szólóhangszerként ritkábban használatos. Tanulására általában a hegedűjáték elsajátítása után kerül sor.

A cselló vagy gordonka hangszíne telt, bársonyos, kifejezőereje nagyszerűen bontakozik ki a nagyzenekari művekben gyakran előforduló szólóbetétekben. A hangszer szállítása – mérete és súlya miatt – komoly nehézségeket okozhat tömegközlekedési járműveken.

A nagybőgő a vonós hangszerek családjának legmélyebb hangfekvésű tagja. Bár ma már vannak bőgővirtuózok is, elsősorban zenekari hangszerként használatos. Megszólaltatása viszonylag egyszerűbb, mint a hegedűé vagy a csellóé.

Mivel mérete a csellóét is meghaladja és alkalmazási köre is korlátozott, gyerekeknek nem jöhet szóba első tanulandó hangszerként.

A *gitár* egyre népszerűbb szólóhangszer, gyakori tagja a kisebb-nagyobb kamarazenei együtteseknek, remekül alkalmazható az énekhang kísérelőhangszereként. A gitárművek rendszerint hagyományos kottaformában vannak lejegyezve, ugyanakkor a pop- és népzeneben előforduló egyszerű dallamkísérek elsajátíthatók egyszerű akkordjelzések és ujjrendjelek alapján. A klasszikus gitárműzsika természetesen egészen más kategóriába tartozik, ehhez alapos zenei tanulmányok és technikai felkészültség szükséges. A gitár elektromos változatát előszeretettel alkalmazzák a különböző pop-rock együttesek.

Az elmúlt években a country-zenének köszönhetően megújult az érdeklődés az észak-amerikai néger zene pengetőhangszere, az öt-kilenc húros *bendzsó*, valamint a nápolyi eredetű, négy húrpáros *mandolin* iránt, amely elektromos hangszerként is alkalmazható.

Fúvós hangszerek

A fúvós hangszerek újtechnikája kevesebb nehézséget jelent, mint a vonós vagy billentyűs hangszereké, ezzel szemben nagy hangsúlyt kap a helyes levegőtechnika, valamint az ajkak, a nyelv és a fogak szerepe a hangképzésben. Bizonyos fizikai hiányosságok, mint a szabálytalan vagy hiányos fogazat, gátolhatják a megfelelő hangképzést, a légzőszervi elégtelenségek pedig a tökéletesen kontrollált levegőtechnikának lehetnek kizáró tényezői. A fúvós hangszerek két fő csoportja a fa- és rézfúvós hangszerek. Ez a fajta csoportosítás nem minden esetben a hangszerek anyagára utal, bizonyos fafúvós hangszerek fémből készülnek, a rézfúvós hangszerek pedig gyakran más fémekből, illetve ötvözetekből.

Fafúvós hangszerek

A hangszercsoport a *furulyák*, *fuvolák*, *oboák*, *klarinétok* és *fagottok* családjából áll. Mindegyik családban megtalálhatók az alaphangszer mellett a különböző, kisebb-nagyobb mértékben eltérő változatok, így a *pikkoló* (kisfuvola), az *angolkürt*, amely az oboa nagyobb változata, a *basszusklarinét* és a *kontrafagott*. A fuvola, az oboa és a klarinét alapváltozatai hozzávetőlegesen azonos hosszúságúak (60–67,5 cm), a pikkoló kb. 30 cm-es, a fagott

másfél méter hosszúságú. A fafúvós hangszerek közül a klarinét (ide tartozik a szaxofonok családja is) és a fuvola számít a legkönnyebben megtanulhatónak.

A fúvós hangszerek hangzásának alapját a hangszertestben rezgésbe hozott levegőoszlop képezi. Ez a rezgés többféle módon kelthető: a furolát az egyik végén lévő apró lyukon át megfújva, a klarinétot olyan fúvókán keresztül, amelyhez szabadon rezgő, lapos nádnyelv illeszkedik úgy, hogy egészen parányi rést képezzen a fúvókával. Az oboák és fagottok családjába tartozó hangszerek rezonátorai az ún. „dupla nádak”, ahol a hangrést két rezgő nád-szelet fogja közre. Ezen a sípon keresztül a levegőnek különleges egyenletességgel kell átáramolnia. Az ehhez szükséges ügyesség és fegyelem avatja az oboát és a fagottot a két legnehezebben megszólaltatható fafúvós hangszerré.

A leginkább tánczenekarokban, katonai rézfúvós együttesekben, valamint dzsesszegyüttesekben előforduló *szaxofon* hellyel-közzel szimfonikus zenekari művekben is feltűnik (pl. Bizet *Az arles-i lány* – szvit, Vaughan Williams 9. *szimfónia*, Kodály Zoltán *Háry János* – szvit, Ravel *Bolero*). Bár a különböző regiszterű szaxofonok teste egységesen fémből készült, de mivel fúvókájuk és nádnyelvük azonos felépítésű a klarinétéval, fafúvós hangszereknek minősülnek.

A közismert *furulya* (*blockflöte*) elsősorban oktató célokra, valamint közös amatőr muzsikálásra alkalmas hangszer. A hangversenytermekben a barokk zenei együttesekben találkozhatunk vele. Egyszerűbb változataihoz viszonylag olcsón hozzájuthatunk. (Ide tartoznak a nálunk csak közönségesen furulyaként számon tartott hangszerek, amelynek óriási hagyományai vannak a magyar népzeneben.) Ezáltal változatos, sokrétű muzsikálásra alkalmas hangszer kerül a birtokunkba, figyelembe véve irodalmát (repertoárját), amely zongorakíséretes szólódaraboktól a több furulyát felvonultató együttesre, „consort”-ra, valamint vonós hangszerekkel közösen alkotott kamaraegyüttesre írott művekig terjed. Újabban olyan albumok is napvilágot láttak, amelyekben jazz- és rock and roll-dallamokat találunk blockflöte-átíratban, gitárkísérettel.

Rézfúvós hangszerek

A hagyományos, szimfonikus zenekari rézfúvós kar a következő hangszerekből áll: *kürt*, *trombita*, *harsona* és végül a *tuba*. A kornett, amely főként a rézfúvós és a katonai zenekarokban jut szerephez, és ritkán fordul elő szimfonikus zenekarban, a trombitához közel álló, annál valamivel rövidebb hang-

szer, hangszíne is bársonyosabb, s valamivel egyszerűbben szólaltatható meg. Hasonlóképpen főként a fúvós zenekarok hangszerkészletében található az *eufónium* és a *szárnykürt*. A rézfúvós hangszerek hangját kivétel nélkül – a fafúvós hangszerek nádnyelve gyanánt – a fúvós ajkai képezik. A rézfúvós hangszerek közül technikai nehézségével a kürt emelkedik ki, amelynek kör alakban hajlított, rendkívül szűk furatú teste mintegy hat méter hosszúságú. A trombita és a harsona a könnyűzenében és a dzsesszben is polgárjogot nyert, bár a szimfonikus zenekarban megszokottól eltérő stílusú hangzással és technikával. A tuba nagyméretű, nehézkesnek tűnő hangszer, mély és áthatóan súlyos hangszínnel.

Ütőhangszerek

Az *üstdob* (*timpani*) az egyetlen a dobok közül, amellyel meghatározott magasságú hang képezhető. A barokk és bécsi klasszikus zenében szinte kizárólag az üstdob nyert polgárjogot. Hogy a hangszer a játékostól milyen felkészültséget igényel, elég, ha arra gondolunk, hogy a hangszer mesterei akár négy különböző pedál által hangolható üstdobokon is adnak elő műveket. Az amatőr üstdobos természetesen elég, ha beéri az ennél lényegesen olcsóbb és egyszerűbb, emelős vagy fogantyús hangolású üstdob kezelésének megtanulásával.

A modern zeneszerzők nagy előszeretettel foglalkoztatják műveikben az ütőhangszerek széles skáláját: a *pergődobot*, *nagydobot*, *cintányérokat*, *triangulumot*, *tamburint*, *kasztanyettet*, *gongokat*, *csőharangokat*, *harangjátékokat*, *xilofont*, *vibrafont* stb. Az ütőhangszerek technikája minden esetben más és más, jelentős eltérést mutatnak egymástól (ezeket a 7. fejezetben tárgyaljuk részletesebben). Míg bizonyos ütőhangszerek (pl. *xilofon*) kivételesen csiszolt technikát követelnek meg, mások, mint a *triangulum* (háromszög) vagy a *maracas* (rumbatök) esetében mindössze egészségesen fejlett ritmusérzékre van szükség, valamint az ütem tartására. A szimfonikus zenekarban az üstdobok általában egész embert igénylő feladatot jelentenek, a többi ütős azonban egynél több hangszert is kezelhet, ha ezek megszólaltatása nem egy időben történik.

Hárfa

A *hárfa* a viktoriánus Anglia szalonjaiban alakult olyanná, amilyennek ma láthatjuk a szimfonikus zenekarokban és kisebb kamaraegyüttesekben. A hangszer hosszas tanulmányokat igényel, s erre nehéz alkalmas tanárt találni.

A hárfa hangolása időigényes művelet, szállítása is komoly nehézséget jelent, nem is beszélve a hangszer szinte elérhetetlenül magas áráról.

Az orgonák családja

Az *elektronikus orgonák* mérete egészen széles skálán mozog, az egyszerű egymanuális* változattól egészen a nagy, hangversenyeken használatos két-három manuális (billentyűsorú) orgonáig, amelyhez lábbillentyűzet, valamint egy olyan visszhangosító rendszer tartozik, amellyel akár egy koncertterem vagy templom akusztikájának illúziója is kelthető. Ezek a magasan fejlett elektronikus hangszerek az orgonához hasonló szintű felkészültséget követelnek meg (lásd még: 21. o.).

Az *orgona* kettő vagy ennél is több manuálján, valamint pedálbillentyűzetén játszani rendkívüli nehézségű feladat. Míg a zongoristának csak a két kéz játékának összehangolását kell elsajátítania, az orgonajátéknál ehhez még hozzájárul a lábnak a kézzel szinte egyenrangú munkája. Komoly problémát jelent ezenfelül a rendszeres gyakorlás biztosítása, mivel egy kb. 25 regiszteres, 1900 sípos orgonát otthoni körülmények között jószerével lehetetlen elképzelni. Ebben természetesen hasznos segítséget nyújthat az elektronikus orgona, vagy esetlegesen ki lehet eszközölni hetente néhány órányi gyakorlási időt különböző templomokban, a templomi orgonákon.

Az orgonajáték sokban különbözik a zongorától, ugyanakkor a két hangszernek számos közös eleme van, ezért a kezdőnek érdemes zongoratanulmányokat folytatni, mielőtt az orgona sajátos technikai problémáival – különböző manuálok, regisztrálás,** pedálregiszter használata stb. – szembesül.

A zongora- és az orgonajáték lényegi különbségei a következők:

1. Ha a zongorán úgy ütünk le egy hangot, hogy ezenközben a jobb (nagy vagy forte) pedált lábunkkal lenyomva tartjuk, azt fogjuk tapasztalni, hogy a hang egy ideig továbbzeng – még akkor is, ha közben felemeljük a kezünket a billentyűzetről – majd fokozatosan elhal. Az orgonán egy hang csak addig szól, ameddig ujjunkat az adott billentyűn tartjuk, amelyet ha elengedünk, a hang egyszerre elnémul, a zongoránál tapasztalható fokozatosság nélkül.

* Manuál *manus* (lat. „kéz”) = billentyűzet (általában a csembalóé vagy az orgonáé).

** Az orgona különböző sípsorainak, *regisztereinek* levegőellátása a regiszterkapcsolók által szabályozható.



1. kép. Evelyn Glennie, ütőhangszer-művész. Miután 12 éves korában kigyógyult súlyos halláskárosodásából, nemzetközi hírnévé előadóvá vált

2. A zongora billentyűinek különböző módokon (erő, sebesség) való leütése minőségbeli változásokat eredményez a hangzásban. Ezzel szemben az orgona billentyűit bármilyen módon üjtük le, azonos hangzást kapunk. A hangerő fokozása, illetve csökkentése a redőnymű segítségével érhető el.
3. A zongora egysoros billentyűzetű, míg az orgonán rendszerint két-három billentyűsor, manuál található. Az egyes manuálok más és más sípcsoportokat hoznak működésbe, ezenfelül az ún. *regiszterkapcsolók* segítségével a sípcsoportok megszólaltathatók önmagukban vagy egymással kevert kombinációkban, amelyeket *regisztereknek* nevezünk.
4. A zongorapedálok az előállított hang kicsengésének meghosszabbítására vagy tompítására szolgálnak. Az orgona esetében viszont a pedálok egy további „manuált” képeznek a basszushangok megszólaltatására.

A *nyelvűsipes orgonák családja*. Jóllehet, manapság ezek a hangszerek meglehetősen a háttérbe szorultak, mindazonáltal a *harmónium* és kevésbé közismert változata, az *amerikai orgona* hasznos előtanulmányt jelenthetnek az orgonához, mivel a lényegesen kisebb számú regiszter miatt könnyebben megszólaltathatók. E hangszereknél a sípok levegőellátását általában pedálrendszerű fújtatóval kell fenntartani és szabályozni.

A harmonika

Többszólamú játékra alkalmas fújtatós hangszer, amely a szívó-, illetve nyomólevegő-hatás elvén működik, a jobb kéz zongoraszerű billentyűzete, valamint a bal kéz gombbillentyűi segítségével szólaltatható meg. Technikája tanár segítségével viszonylag könnyen elsajátítható. Egyaránt alkalmazható szólóhangszerként, valamint hangszer- vagy énekszóló kíséretére.

A zenetanulás első lépései

Azt, hogy a kisgyermek milyen korban kezdjen a zenetanulásba, alapvetően két szempont befolyásolja: a zenei készség fejlettsége, valamint a kiszemelt hangszer fajtája. A kisgyermek zenei fogékonyságának számos apró jelét adhatja, pl. tisztán énekel vissza dallamokat, vagy ezek hangjait kikeresi a zongorán. Általános érvénnyel ugyan nem fektethetjük le, hozzávetőlegesen azonban meg tudjuk határozni, hogy mi az egyes hangszerek tanulmányainak megkezdésére a legkedvezőbb életkor.

Egy négyéves vagy annál kisebb gyereknek megmutathatjuk ugyan, hogyan kell különböző dallamokat kikeresni a zongorán, azonban valószínű, hogy az írás-olvasás elsajátításáig csak zenei memóriája alapján fog visszaadni dallamokat, így – ez természetesen csak az átlagos készségű gyermekekre vonatkozik – a rendszeres oktatást nem érdemes megkezdeni hatéves kor előtt, akkor is csak a gyermek kifejezetten kedvező hozzáállása esetében. A zeneileg képzett szülő sokat segíthet a gyermek zenei fejlődésében, mégpedig egyszerű hangszeres duók (kettősök) közös előadásával, amely a zenei öröm egyik első forrása lehet a gyermek számára.

A hegedű- és gordonkaoktatást rendszerint hat-hét éves korban érdemes elkezdni, mivel ezek a vonós hangszerek kisebb, kisgyermek számára megfelelő méretben is rendelkezésre állnak. A japán Suzuki-módszer szerint az egészen kicsi, három-négy éves gyerekeket csoportokban, kotta alkalmazása nélkül oktatják az erre a célra gyártott miniatűr csellókon, hegedűkön. A brácsa nagyobb és súlyosabb a hegedűnél, a hangközei pedig az ujjak nagyobb arányú nyújtását követelik meg, így kezdetben tanácsos ehhez is hegedűtanulmányokat folytatni. A nagybőgőhöz felnőtt testmagasságra és erőre van szükség, mindazonáltal ennek a hangszernek is ismertek gyermekek számára készült, kicsinyített változatai.

A szimfonikus zenekarban használatos fúvós hangszerek közül a fuvola és a klarinét esetében a legkönnyebben elsajátíthatók az első lépések, ehhez az ajánlott kor kilenc év, esetleg valamivel korábban (természetesen az egyéni képességek itt is meghatározó jelentőségűek). A gyermek számára technikailag nehezebbnek ítélt oboa tanulását kilenc-tíz éves körül tanácsos elkezdni. A súlyos és nagy levegőmennyiséget igénylő fagott ugyanakkor csak tizenkét éves kor fölött kerülhet megfontolásra.

Az átlagos zenei készségű gyermek számára a 8. életév a megfelelő kor a trombita vagy a kornett tanulásának megkezdésére. A kürt, a szaxofon, valamint a harsona által támasztott követelményekre rendszerint 11–12 éves kor körül válik alkalmassá a gyermek. A rézfúvós hangszerek gyakorlása rendkívül megterhelő a kezdeti időben, ezért tanácsos pár perces szakaszokban végezni.

Az orgona tanulásával érdemes addig várni, amíg az előtanulmányként szolgáló zongorán nem alakul ki viszonylag biztonságos technikai tudás. Szintén lényeges, hogy a gyerek erőfeszítés nélkül el tudja érni a pedált. A furulya, más néven blockflöte rendkívül népszerű hangszerek a gyermekek körében, mivel viszonylag kevés gyakorlással is jelentős előremenetelt tesznek lehetővé. A furulya mind az egyéni, mind az iskolai céloknak kiválóan megfelel. Ugyancsak a kicsi első hangszeres próbálkozásait szolgálja a *melodika*, a gombokkal és billentyűkkel ellátott, csörszerű fúvókában végződő gyermekhangszer.

Elektronikus hangszerek

Az elmúlt években jelentős fejlődés következett be az elektronikus zene területén, és mára az elektronikus zongorák, orgonák, szintetizátorok, valamint a különböző számítógépes zenei programok óriási választéka kapható. Valószínű, hogy ezeknek a technikai újdonságoknak egy része hamarosan feledésbe merül,* és e szempontot mindenképpen figyelembe kell venni, ha fontolóra vesszük a jelenleg a piacot uraló cégek (Yamaha, Roland, Technics stb.) egyik vagy másik termékének megvásárlását.

Az elektronikus billentyűzetek (*keyboard*) különböző méretűek lehetnek, a rajtuk előállítható hangszínek, effektusok (pl. zongora, csembaló, szaxofon, gitár) száma igen változó, csakúgy, mint az ehhez alkalmazható dob- és ritmus-effektusoké. Bizonyos fejlett modellek alkalmasak az adott akkord dallamkíséretté alakítására, különböző zenei stílusok és műfajok szellemében, a számítógépes memória pedig lehetővé teszi a zene tárolását és tetszés szerint való előhívását. Az elektronikus hangszerek másik különleges funkciója a dallam tetszés szerinti transzponálásának lehetősége. Ismert az elektromos orgonának és a számítógépnek olyan kombinációja, amely alkalmas bármilyen mágneses programkártyán rögzített zene reprodukálására.

A drágább típusú elektromos (digitális) zongorák jól felismerhetően képesek a zongorahang reprodukciójára (bár ez még a mai napig is elmarad a zongora akusztikus hangzásától), billentésük súlyozott, tehát mód nyílik a hangerő és a kifejezés finomabb árnyalására. Hangterjedelmük megegyezik az akusztikus zongoráéval, és megtalálhatók rajtuk a forte és tompító pedálok, sőt nemritkán a harmadik, ún. prolongációs pedál is. A gyakorlás tekintetében jelentkezik a digitális zongorák egyik erénye, hogy a hangszóró kikapcsolásával „néma” zongorává alakíthatók, vagyis csak fejhallgatóval válnak hallhatóvá.

Szintetizátorok

Ezek az elektronikus berendezések a hagyományos elektronikus hangstúdió valamennyi funkciójával rendelkeznek, így alkalmasak az elektronikus úton való hangkeltésre és különböző akusztikus hangszerek tónusának (hangszíneinek) reprodukálására és keverésére. A hangmagasság a zongorabillen-

* Például a lézertechnika olyan mértékben fejlődik napjainkban, hogy a hagyományos mikrobarázdás lemezek (LP) szerepét jórészt átvették a digitális kompaktlemezek (CD), és küszöbön áll a digitális hangkazetta és lézer-videotechnika elterjedése is.

tyúzzettel, az egyéb paraméterek pedig a gombokból és csúszószabályozókból álló keverőpulttal szabályozhatók. Az ekképpen nyert hangzáshoz járul még a gyakran előre beépített *sequencer*be táplált, programozható ritmikai bázis. A sequencer egyébként alkalmazható a már korábban említett digitális zongorák mágneslemezen rögzített programjaihoz is.

A hangszerárakról

A hangszeresek árai rendkívül széles skálán mozognak, így a jelen könyv csak általános árfekvésük meghatározására szorítkozhat, a kezdő számára megfelelő hangszerek bolti árait alapul véve. Emellett természetesen lehetséges használt hangszerek vétele is, szerényebb áron. A márkás hangszerek ugyanakkor lényegesen többbe kerülnek (így például egy kezdő számára alkalmas hegedű viszonylag olcsón beszerezhető, ugyanakkor egy szólista igényeit kielégítő mesterhegedű csillagászati összegbe kerülhet). Emellett – korlátozott mértékben – lehetőség van hangszerek bérlésére vagy a zeneiskolától való kölcsönzésére, ez egyébként tanácsos is a kisgyermek hangszertanulásának első hónapjaiban, ameddig megbizonyosodunk afelől, hogy valóban rendelkezik-e a szükséges képességekkel és kitartással az adott hangszer tanulásához.

A gyakorlás és a szomszédok

Az otthoni gyakorlással kapcsolatban érdemes a szomszédok és az otthoni környezet szempontjait mérlegelni (különösen a panellakások esetében). Ezekben az esetekben érdemes a kevésbé átható hangú hangszereket előnyben részesíteni (például a gitárt, a furulyát vagy fuvolát a harsonával szemben). Számos pianínó fel van szerelve pedállal, esetleg fogantyúval működtethető hangtompítóval, az elektromos orgonák és digitális zongorák esetében pedig lehetőség van a „néma”, azaz fejhallgatóval történő játékra is.

A ZENEELMÉLET ÁBÉCÉJE

A zenei hang

Legelőször is néhány alapfogalom: a hangérzékelés fiziológiailag nem más, mint valamilyen test által keltett rezgés, amely rezgésbe hozza a fül dobhártyáját. Amennyiben a rezgés szabályosan váltakozó (mint a hegedű- vagy a zongora-húrok által kibocsátott rezgések), ezt zenei hangként érzékeljük; amennyiben szabálytalanul váltakozik, azt zajként fogjuk fel.

A zenei hang három fő jellemzője:

1. a hangmagasság
2. a hangerő és
3. a hangszín vagy tónus.

A hangmagasságot minden esetben az adott rezgésszám határozza meg. A hangmagasság emelkedésével ez a rezgésszám-érték folyamatosan emelkedik. A zongora legmélyebb hangját a billentyűzet bal oldalán legtávolabban fekvő billentyű és az ehhez tartozó leghosszabb húr adja. Ahogy haladunk jobbfelé a billentyűzeten, úgy emelkedik a hangok magassága (vagyis rövidülnek a húrok), egészen addig, amíg a jobb oldali utolsó billentyűvel el nem érjük a hangszer legmagasabb hangját.

A hang erőssége az adott test által kibocsátott rezgések kilengésének (amplitúdójának) nagysága szerint változik. A hegedűhúr esetében például minél inkább növekszik a kilengés mértéke, annál jobban erősödik a zenei hang. A zongora billentyűjének lassú leütése puhább, a gyors élesebb hangzást eredményez.

A különböző hangszerek, zongora, hegedű, fuvola vagy trombita egymástól eltérő karakterű hangzást adnak, akkor is, ha azonos hangmagasságon és hangerősséggel szólaltatják meg őket. Ezt az egyedi minőséget hívják *tónusnak* vagy *hangszínnak*, amely minden hangszert alapvetően jellemez. Ennek teljes színskálája a nagyzenekari művekben hallható. A különböző zenei hangok

egymás után következő sorozata a *dallam*. Ha egy időben hallunk három vagy ennél több, különböző magasságú hangot, ezt a megjelenési formát *akkordnak*, az akkordok időben egymás után következő sorozatát *harmóniasornak* hívjuk.

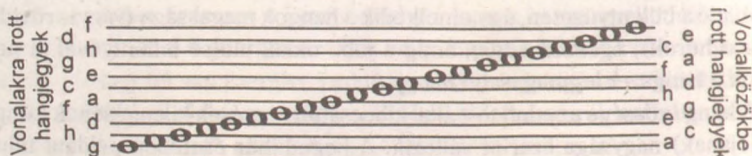
A fentiekhez járul a zene másik fő alkotóeleme, a *ritmus*. Jóllehet a ritmus nehezen meghatározható fogalom, az azonban nyilvánvaló, hogy nemcsak a zenében, hanem a költészetben és a prózában is nélkülözhetetlen. A ritmus (ritmika) birodalmába utalható minden, ami a zenei történések időbeli rendjével kapcsolatos (lásd még a hangok csoportosításáról és a hangsúlyozásról szóló fejezetrészt), ennél azonban mélyebb tartalmat is hordoz: „ritmikus” egyben a szabadon lélegző előadásmód, amelynek ellentéte a gépies, az ütemet mereven tartó, csupán a pontosságra törekvő játék. Míg a dallam képtelen lenne ritmus nélkül létezni, a ritmusnak – például a dobszónak – önmagában is van zenei információértéke.

A zene lejegyzése

A zenei hangokat kis ovális szimbólumok, a *hangjegyek* jelképezik, amelyek a latin ábécé első hét betűjéről, *a, b, c, d, e, f, g*, illetve ezek módosított alakjairól kapták a nevüket. (A *b* alaphang a német hagyományokra épülő magyar zenekultúrában *h*-ként ismert, ennek módosított – leszállított – változata a *b*.)

Az egyes zenei hangok magassága egy párhuzamos vonalrendszeren elfoglalt helyük alapján határozható meg. Ez a vonalrendszer eredetileg tizenegy párhuzamosból állt, és a hangokat részint a vonalakra, részint a vonal-
közökbe írták.

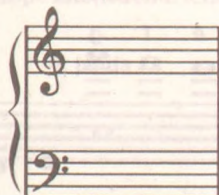
1. példa



Az idők folyamán az eredetileg tizenegy párhuzamosból álló vonalrendszert két, egyenként öt vonalból álló sorra osztották, a középső vonal pedig a könnyebb olvashatóság érdekében elmaradt. Az így kapott, máig használatos ötvonalas rendszerek hangkészletét, ezek magasságát az előttük álló kulcsok mutatják. A zongoraművek lejegyzésénél rendszeresített két kulcs a *violin-* (♩) és a *basszuskulcs* (♮), amelyek következetesen egy-egy sort jelölnek. A sorpárokat (amelyek az egy időben megszólaló hangjegyeket tartalmazzák)

a *kapocs* fogja össze. Szintén a zongoraműveknél alakult ki az a gyakorlat, hogy a felső (jobb kéz által játszott) sort jelöli a violin-, az alsót (a bal kéz anyagát feltüntető sort) a basszuskulcs, ez azonban különlegesen magas, illetve mély hangoknál a könnyebb olvashatóság érdekében időlegesen módosulhat, és a kulcsok felcserélhetőek.

2. példa



Azokhoz a hangjegyekhez, amelyeket a különböző kulcsokkal jelölt vonalrendszerek vonalaira és vonalközeibe írunk, egy-egy hangjegy járul a vonalrendszerek fölött vagy alatt.

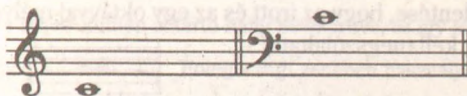
Az eredetileg tizenegy vonalas rendszer középső (6.) vonalán szereplő hangjegyet mai írásmódban rövid, vízszintes vonással (pótvonallal) jelöljük, a violinkulccsal jelölt vonalrendszer alatt vagy a basszuskulcs-sor felett.

3. példa

A diszkant-sor hangjegyei		A vonalrendszer								
A vonalakra írott	Vonalközökbe írott	fölött/alatt								
e	g	h	d	f	f	a	c	e	g	d
A basszus-sor hangjegyei		A vonalrendszer								
A vonalakra írott	Vonalközökbe írott	fölött/alatt								
g	h	d	f	a	a	c	e	g	h	f

Az alábbi hangjegy az egyvonalas *c*, elnevezése arra utal, hogy a zongora *c* hangjai közül ez helyezkedik el legközelebb a billentyűsor felezési pontjához.

4. példa



Pótvonalak

A mindkét vonalrendszeren (felfelé vagy lefelé) túllépő hangjegyeket *pótvonallal* jelöljük (a kis *c* maga is pótvonalra írt hangjegy).

5. példa

The example shows two musical staves. The treble staff (top) contains the notes a, h, c, d, e, f, g. The notes a, h, c, d, e, and f are on the staff lines, while g is on a ledger line below the staff. The bass staff (bottom) contains the notes c, d, e, f, g, a, h, c, h, a, g, f, e, d. The notes c, d, e, f, g, a, and h are on the staff lines, while c, h, a, g, f, e, and d are on ledger lines above the staff.

Mi az oktáv?

Tekintettel arra, hogy a zene lejegyzésénél csak hét különböző betűnevet használunk, ezeknek szükségszerűen ismétlődnie kell, ha a hangsor folytatódik:

a, b, c, d, e, f, g a, b, c, d, e, f, g a, b, c, d, e, f, g...

Láthatjuk, hogy a nyolcadik hang mindig megegyezik az előző hangsor első hangjával. A különbség az, hogy minden egyes soron következő hangsor egy *oktávval* (nyolc hanggal) feljebb van az előzőnél. Ugyanígy a következő hangsor első hangja egy oktávval lesz a nyolcadik hang alatt.

A *8ve* jelzés a vonalrendszer fölött azt jelenti, hogy a zenei anyagnak a kottában írt hangjegyeknél egy oktávval magasabban kell megszólalnia.

A *8ve* a vonalrendszer alján a hangjegyek oktávval mélyebb megszólaltatását írja elő.

A *Con 8ve* jelentése, hogy az írt és az egy oktávval mélyebben fekvő hangot egyidejűleg kell megszólaltatni.

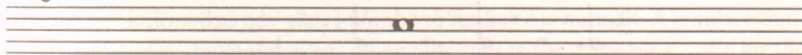
A hangjegyek hosszúságértéke

Azt, hogy egy hang hosszúsága hogyan aránylik a többihez, a különböző *kottaértékek* jelzik.

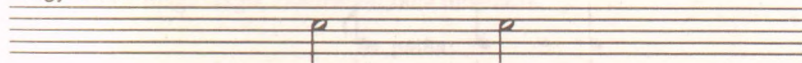
A hang magasságát jelölő kottafej minden esetben ugyanolyan ovális formájú, ez azonban lehet „üres” (a közepe kitöltetlenül fehérén hagyott) vagy teli kotta

6. példa

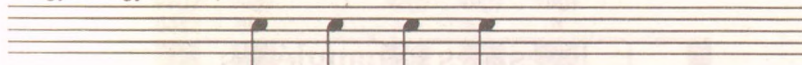
Egész kotta



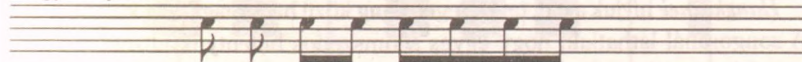
vagy: 2 félkotta



vagy: 4 negyedkotta



vagy: 8 nyolcad



vagy: 16 tizenhatod



vagy: 32 harmincketted

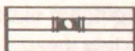


(a teljes kottafej ki van töltve). Ezenkívül különböző szárakkal és zászlókkal módosíthatjuk a hang hosszúságának értékét. A 6. példa mutatja be egyazon hang különböző lehetséges relatív értékeit.*

* $\frac{4}{2}$ -es ütemben a teljes ütemen át tartó hang neve breve, és így jelöljük:



vagy

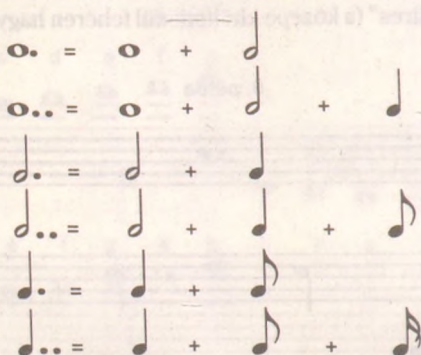


Főleg a régi zenében használják.

Pontozott értékek

A hangjegy után álló pont a hangjegy hosszúságának értékét másfélszeresére növeli.

7. példa



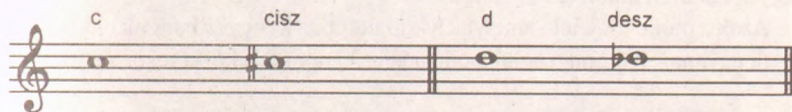
Egész- és félhanglépés

Hangköznek hívjuk a két, tetszőleges hang közti hangmagasság-különbséget. A zongoránál láthatjuk, hogy egyes szomszédos billentyűk között van még egy fekete billentyű, mások között pedig nincs. Az utóbbiak (közvetlenül szomszédosak) félhangtávolságra vannak egymástól, míg azok, melyek közé fekete billentyű ékelődik, *egész* hangközt alkotnak. Ebből következően egy tetszőleges fehér billentyű *félhangtávolságra* van a vele szomszédos fekete billentyűtől.

A módosítójelek

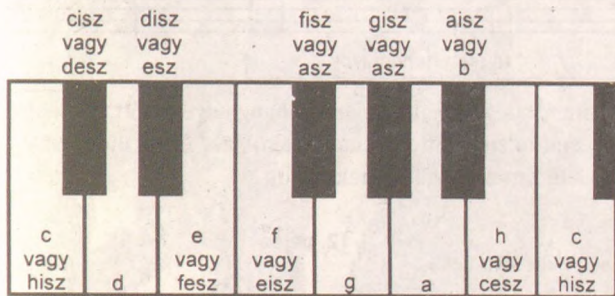
A zongora fehér billentyűi alkotják a hangrendszer már korábban említett, az ábécé első hét betűjének nevét viselő *törzshangjait*, azokat, amelyek nem esnek semmilyen módosítás alá, ami magasságukat megemelné vagy, ellenkezőleg, leszállítaná. A fekete billentyűk a velük közvetlenül szomszédos fehér billentyűkről kapták elnevezésüket, módosítójelek hozzáadásával, amelyek közül a *kereszt* ($\sharp$) félhanggal emeli, a *bé* ($\flat$) ugyanennyivel leszállítja a törzshang magasságának értékét. Ennek megfelelően a *c* előtt álló $\sharp$ -jel egy félhanggal megemelve *cisszé* módosítja a hangot, a *d* előtt álló $\flat$ jel pedig – a félhanggal alacsonyabb – *desz* hangra szállítja le a törzshangot.

8. példa



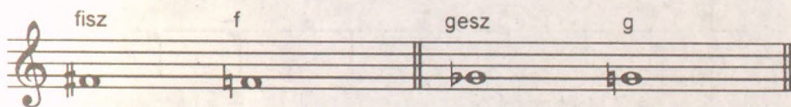
Két olyan fehér billentyűpár van, a *h* és *c*, valamint az *é* és az *f*, amelyek között nincs fekete billentyű (ami azt is jelzi, hogy ezek a hangpárok félhang-távolságra vannak egymástól). Ezeknek a hangpároknak az egyik tagja a hang-rendszerben szükségszerűen kettős szerepet játszik: az azonos magasságú hangok két különböző név alatt különböző funkciót is kapnak. A fekete billentyűk mindegyike, valamint négy fehér billentyű is rendelkezik ezzel a kettős funkcióval és elnevezéssel. Ezt a jelenséget, amikor két különbözőképpen jelölt hang azonos magasságú, *enharmóniának* nevezzük.

9. példa



Abban az esetben, ha egy előzőleg módosítójellel (kereszttel vagy bével) ellátott hangot az eredeti törzshangra akarunk „visszamódosítani”, a *feloldójelet* (*b*) használjuk.

10. példa



A vonalrendszer (szisztéma) egyes soraiban, közvetlenül a kulcsok után álló módosítójeleket *előjegyzésnek* hívjuk, mert ez a zenemű minden egyes hang-jára (a teljes hangterre) érvényes. Az előjegyzésben az *f* helyén álló, *fisz*re módosító kereszt például jelzi, hogy a zenedarabban minden egyes írott *f* hang (függetlenül attól, hogy melyik oktáv magasságában szólal meg) *fisz* hangként szólaltatandó meg, hacsak nem áll a hang előtt feloldójel. Az előjegyzés jelen-

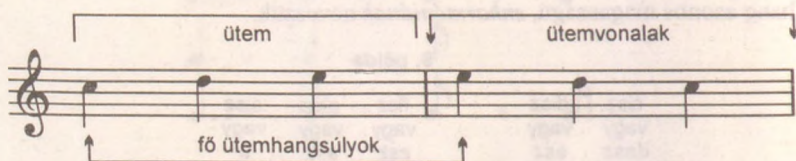
tősen megkönnyíti a zenei írás-olvasást, enélkül a módosítójeleket minden egyes esetben külön kéne jelölni.

Azok a módosítójelek, amelyek a kottaképben az egyes hangok előtt állnak, csak ugyanazon ütemen belül módosítják a hangot (l. a következő szakaszban).

Ütemek és súlyok

A zenében, csakúgy, mint a költészetben, a hangsúlyos és hangsúlytalan ütések, szótagok szabályos rendben váltakoznak. A súlyos ütésre szükségszerűen súlytalan következik, s ennek folyamata szabályos ritmikai egységek,

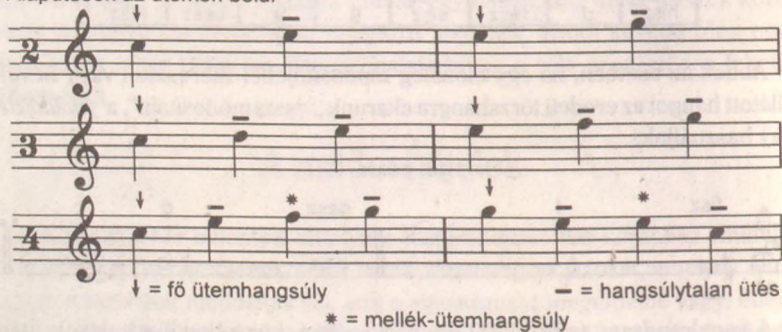
11. példa



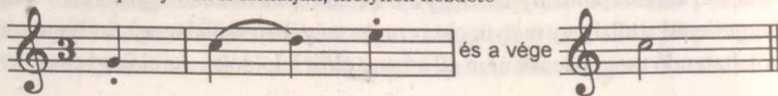
ütemek szerint rendezhető, melyeket a főhangsúlyok előtt (a vonalrendszeren át függőlegesen húzódó) ütemvonalak tagolnak. A két ütemvonal által meghatározott időtartamot egy ütemnek hívjuk.*

12. példa

Alapütések az ütemen belül



* A dallam nem mindig kezdődik az ütemhangsúlyon, ekkor *felütésről* beszélünk. A darab vagy tétel utolsó üteme ilyenkor megrövidül a felütés mértékében, mint ahogy Händel *Passepied*-jében is láthatjuk, melynek kezdete





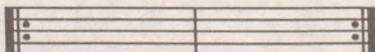
2. kép. Leonard Bernstein (1918–1990) számos nagy zenekar, közöttük a New Yorki Filharmonikusok vezető karmestere, emellett számos zenekari és színpadi mű – közöttük a West Side Story – zeneszerzője

Míg a két vagy három ütést tartalmazó ütem súlyviszonyai szerint az első, *főhangsúlyt* egy vagy két súlytalanabb ütés követi (az időben egyre csökkenő ütemszálysúllyal), a négy ütést magában foglaló ütemtípus főütemszálysúlyán kívül egy ún. *mellékhangsúlyt* is érzékelhetünk a harmadik ütésen, miközben a második és negyedik ütés viszonylag súlytalan.

Kettősvonal, ismétlőjel és egyéb jelzések

A két egymás mellett függőlegesen húzódó vonalat *kettősvonalnak* (kettős ütemvonalnak) nevezzük. Ez jelöli a zeneművek végét, valamint a nagyobb zenei egységek határát. A kettősvonal előtt álló két pont (ismétlőjel) arra utal, hogy az eddig tartó zenei egységet teljes egészében meg kell ismételni. Ha a két pont a kettősvonal után áll, ennek értelmében az itt kezdődő egységet kell megismételni.

13. példa



Az ismétlendő egységeknek jobbára a végén található *1ma volta* és *2da volta* kifejezések vagy az ezeket egyszerűsítő *1* és *2* jelölések szerint az az ütem (ütemek), amelyre a jelölés kiterjed, először az *1ma volta*-, az ismétlés során pedig a *2da volta*-változat szerint játszandó.

A *DC* (*da capo*)-jelzés jelentése: „előlről”, a *D* ‰ (*dal segno*): „ismétlés a jeltől”.

A *Fine* („vége”) jelölés a fölé a kettősvonal fölé van kiírva, ahol a darab vagy tétel (a *DC al Fine* vagy *D* ‰ jelek figyelembevételével) befejeződik.

Az ütemjelzés

Az alapvető ütemtípust, *metrumot*, amely egy zeneművet vagy tételt általánosan jellemez, az *ütemjelzés* mutatja. Ez minden esetben egy két számból álló kifejezés, amely a mű kezdősorának elején áll, közvetlenül a kulcs és az előjegyzés után, melyekkel ellentétben az ütemmutatót csak akkor írjuk ki újból, ha az adott zenei egységen, tételen belül megváltozik.

Az *egyszerű páros ütem* jelölésénél a felső szám az ütemen belüli ütések számát jelöli, az alsó pedig az egyes ütések kottaértékét. A 14. példában a négy ütésre osztható ütem minden egyes ütésének értéke egy negyedkotta.

14. példa



Az ütemben szereplő hangok kottaértéke nem kell hogy szükségképpen megegyezzen az ütések értékével. A 15. példa azt szemlélteti, miként osztható az előző példából már megismert *négynegyedes* ütem egyaránt nyolcad-, két fél-, valamint egy *egész*kotta értékre.

15. példa



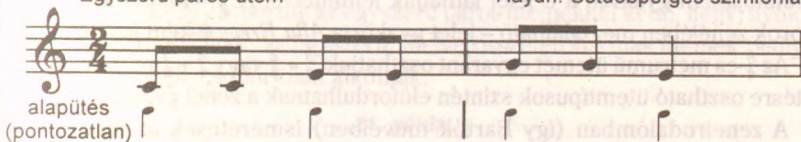
Ugyanígy a $\frac{2}{4}$ -es ütemmutatóval jelzett ütemtípus osztható két negyedikottára vagy bármilyen egyéb, ennek megfelelő összegű értékre.

Ha egy ütem egységnyi ütései tovább oszthatók fél-, negyed- stb. kottányi értékekre, ezt egyszerű páros ütemnek nevezzük. Ha az alapütések értéke egy pontozott kotta, amely hárommal, hattal stb. osztható, ez az *összetett hármás ütem*, melynek ütemmutatójában az alsó számjegy az egyes ütések alkotó alapegységet jelöli, így pl. az alábbi ütemtípus teljes kottaértéke hat nyolcad, az ütései pedig egy-egy pontozott negyedikotta értékűek.

16. példa

Egyszerű páros ütem

Haydn: Üstdobpergés szimfónia



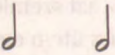
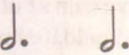
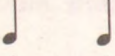
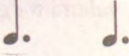
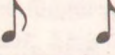
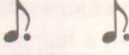
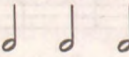
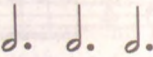
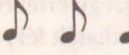
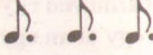
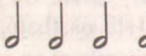
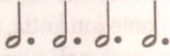
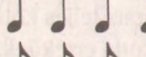
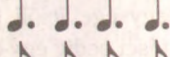
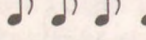
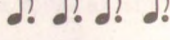
Egyszerű hármás ütem

(angol dal)



A 17. példa a zeneirodalomban leggyakrabban előforduló metrumokat tartalmazza, mellékelve egy-egy ütemtípus alapütésértékeivel. A kettő, három és négy egyenlő ütest magukban foglaló ütemtípusok két-, három-, illetve négyosztatú metrumokként is csoportosíthatóak. A négynegyedes ütem

17. példa
Ütemmutató táblázat

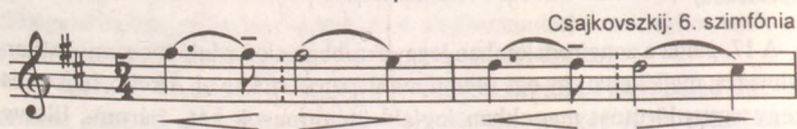
EGYSZERŰ ÜTEMIDŐ			ÖSSZETETT ÜTEMIDŐ		
Ütemmutató		Ütemen belüli alapütések	Ütemmutató		Ütemen belüli alapütések
kettes osztású	 vagy $\frac{3}{2}$		$\frac{6}{4}$		
	$\frac{2}{4}$		$\frac{6}{8}$		
	$\frac{2}{8}$		$\frac{6}{16}$		
hármass osztású	$\frac{3}{2}$		$\frac{9}{4}$		
	$\frac{3}{4}$		$\frac{9}{8}$		
	$\frac{3}{8}$		$\frac{9}{16}$		
négyes osztású	$\frac{4}{2}$		$\frac{12}{4}$		
	 vagy $\frac{4}{4}$		$\frac{12}{8}$		
	$\frac{4}{8}$		$\frac{12}{16}$		

mutatójaként gyakran a C jelet láthatjuk feltüntetve. A $\frac{2}{2}$ – főként a régebbi korok zenéjében megtalálható – jelet gyakorta *Alla Breve* C -ként jelöljük.

Az $\frac{5}{4}$ -es metrumú ütemet egyaránt oszthatjuk $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ vagy $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ -re. 11 vagy 13 ütésre osztható ütemtípusok szintén előfordulhatnak a zenei gyakorlatban.

A zeneirodalomban (így Bartók műveiben) ismeretesek az ún. aszimmetrikus ütemfajták, amelyekben az ütemegységek csoportosítása változó, ugyanakkor levezethető a már megismert alapvető metrumtípusokból. Így például az $\frac{5}{4}$ metrikailag egy $\frac{3}{4}$ és egy $\frac{2}{4}$ -nyi ütemegységre tagolható:

18. példa



A kötőív

Valamely hang kétszer vagy többször hangjegy ütemvonalon átnyúló meghosszabbítása *kötőívvel* történik, az ilyen jelölés szerint megszólaltatott hang hosszúsága változatlan hangmagasságon, a kötőívvel összekapcsolt értékek arányában növekszik.

19. példa



A kötőív nem tévesztendő össze a *legatoívvel*, amely kettő vagy ennél több, különböző hangmagasságú hangjegy által alkotott csoport alatt (fölött) ível át *artikulációs jelként* (lásd még: 55. o). A legatoív eredetileg a húros hangszerek azonos irányú vonóhosszra játszott hangjainak összekapcsolását szolgálta.

Hangjegycsoportok

Az egymás után sorakozó hangjegyek szárait gyakran *gerendával* kapcsoljuk össze.

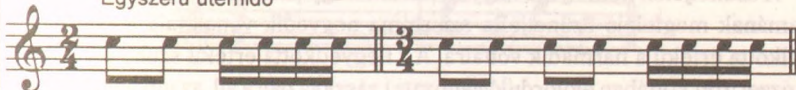
20. példa



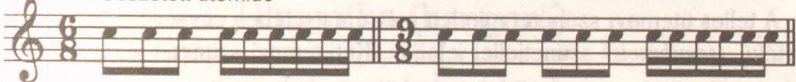
Az így keletkező csoportok az egyszerű páros ütemeknél kettő, négy, nyolc stb. hangjegyből állnak, az egyszerű, illetve összetett hármás ütemek pedig hármás, hatos stb. csoportokat alkotnak.

21. példa

Egyszerű ütemidő

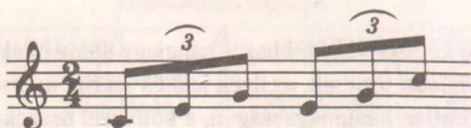


Összetett ütemidő



Előfordul, hogy a kottában két azonos értékű hang helyén három azonos értékű hang van jelölve. Ezt a hangjegycsoportot *triolának* hívjuk, és a $\overline{3}$ jellel jelöljük a ritmusképlet alatt vagy fölött.

22. példa



További rendhagyó hangjegycsoportok:

Név	Jele	Meghatározása
Duola	$\overbrace{2}$	Három azonos értékű hang időtartama alatt két azonos értékű hang szólal meg.
Quartola	$\overbrace{4}$	Három azonos értékű hang időtartama alatt négy azonos értékű hang szólal meg.
Quintola	$\overbrace{5}$	Négy azonos értékű hang időtartama alatt öt azonos értékű hang szólal meg.
Szextola	$\overbrace{6}$	Négy azonos értékű hang időtartama alatt hat azonos értékű hang szólal meg.
Szeptola	$\overbrace{7}$	Négy (ritkábban: hat) azonos értékű hang időtartama alatt hét azonos értékű hang szólal meg.

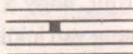
Szünetjelek

A zenei folyamatban a hangok bizonyos meghatározott időtartamú csenddel váltakoznak, amelyeket szintén jelölünk a kottában. A *szünetjelek* időtartamai a már korábban megismert hangjegyértékeknek felelnek meg.* Egy ütem állhat teljes egészében hangjegyekből vagy szünetjelből, vagy tartalmazhat hangjegyeket és szünetjeleket vegyesen, amennyiben ezek összértéke megegyezik az ütemmutatóban jelzett értékekkel.

A szünetjelek némelyike nagyon hasonló. Így például az egészkotta időtartamának megfelelő szünetjel a szisztéma negyedik vonala alá kerül, míg a félkotta értékű a harmadik vonalra. A 7 negyedkotta értékű szünetjel (főként kézzel írott kottában előforduló változata) zászlója balra áll, az ugyanezzel jelölt „nyolcad” szüneté jobbra 7 .

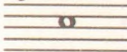
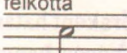
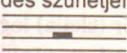
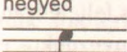
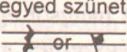
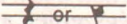
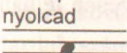
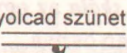
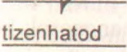
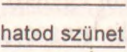
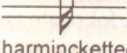
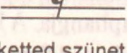
A teljes ütemnyi szünetet minden metrum esetében egységesen az egész értékű (*semibrevis*) szünetjellel jelöljük. Kézütemnyi szünetet jelölhetünk a

* A főként a régi zenében található *breve* értékű szünet jele:

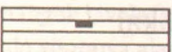
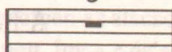


brevis jellel. Ennél hosszabb szüneteket vagy a már eddig megismert jelek kombinációival, vagy az egész ütemnyi szünetjel fölé írott számokkal jelölünk.

23. példa

egész kotta 	négynegyedes szünetjel 
félkotta 	kétnegyedes szünetjel 
negyed 	negyed szünet  or 
nyolcad 	nyolcad szünet 
tizenhatod 	tizenhatod szünet 
harmincketted 	harmincketted szünet 

24. példa

	
---	---

A *fermata* (korona)  az ezzel jelölt hang megnyújtására szolgál. Alkalmazása – a szigorú ütembeosztás felfüggesztése mellett – az előadó belátására bízza a hang időtartamát.

25. példa



Dinamika (hangerő)

Azokat a zenei műszavakat, rövidítéseket, jelzéseket, amelyek a hangerő mértékére vonatkoznak, *dinamikai* vagy előadási jelekként tartjuk számon. Ezek közül a legalapvetőbbek a *piano* (p) = lágyan, csendesen, halkan és a *forte*

(f)=erősen. A kettő közötti, a hang halkulásával, csökkenésével járó dinamikai folyamatokat a *crescendo* (*cresc.*), illetve *decrescendo* (*decresc.*) műszavak jelölik, vagy az ezeket helyettesítő (<) és (>) jelek (lásd még a Zenei szakkifejezések c. fejezetben, 229. o.).

Hangsorok

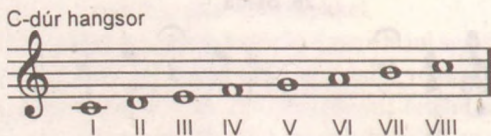
A hangsor (skála) leginkább olyan hanglépések soraként határozható meg, amely egy adott, oktávnyi kereten belül a zenei ábécés-hangokat foglalja magában. A hangsor egy adott hangjáról a lefelé és felfelé irányuló lépések nem szükségszerűen azonos hangközöket eredményeznek – ez alól az ún. *kromatikus skála* az egyedüli kivétel, amely egységesen félhangtávolságnyi hangokra van osztva.

A középkor egyházi zenéje (csakúgy, mint az ókori görögöké) hét különböző *modális* hangsor, *tonus* rendszerére épült. E hangsorok kerethangjai a zongorán található fehér billentyűk, amelyek mindegyike egy-egy modális hangsor alaphangja. A hét modális hangsor közül öt fokozatosan kiszorult és a preklasszikus időkre már csak kettő maradt a zenei gyakorlat szerves része. Ezek a *diatonikus* skálák (diatónia; görögül 'egészhangokon át') – az ión és az eol vagy újabb, a 17. század óta használatos nevükön: a dúr és a moll (lásd még: 42. o.)

A hangsor fokai

A diatonikus skála minden foka külön *funkcióval* van felruházva, az egyes fokokat római számmal jelöljük (26. példa).

26. példa



Alább láthatjuk, emelkedő sorrendben, a diatonikus skálahangok funkcióinak neveit, mellettük a relatív szolmizációs rendszer szerinti elnevezésüket.

Fokszám	Elnevezés	Szolmizációs név
I	tonika	dó
II	szupertonika	ré
III	mediáns	mi
IV	szubdomináns	fá
V	domináns	szó
VI	szubmediáns	lá
VII	vezetőhang	ti
VIII	tonika	dó

A „nyolcadik” fok természetesen a tonika oktávval magasabb ismétlődése. A domináns, mint a neve is mutatja, a diatonikus skála „uralkodó” hangja. Jelentőségben utána következik a tonika, az „irányító” hang. Harmadik legfontosabbként tartjuk számon a negyedik, szubdomináns fokú skálahangot. Az imént felsorolt három hangra épülő *akkordok* (hármashangzatok) három különböző típusú *zárlatot* alkothatnak (lásd 148. o). A hetedik fok különleges funkciója tonikai *vezetőhang* szerepében rejlik, melyet a félhangtávolságnyira lévő I. fok (tonika) felé való erős törekvés jellemez.

Hangközök

Hangköznek hívunk két tetszőleges zenei hang közötti hangmagasság-különbséget. A hangok távolságát minden esetben az alacsonyabb hangnak a magasabbhoz való viszonya alapján adjuk meg. Így a *c* és a *d* hang távolsága egy egész hang, a *c* és az *e* között pedig két egész hangköz van.

A hangközök elnevezése

Az európai zene hangköztávolságai egységesen a diatonikus hangsor tizenkét kromatikus félhangjából vezethetők le. Latin elnevezésük alapján nyolc különböző hangközt különböztetünk meg. Ezek emelkedő sorrendben: prím, szekund, terc, kvart, kvint, szext, szeptim, oktáv.

A *félhangok* (a *tonális* hangrendszer legkisebb hangközei) két csoportra oszthatók:

1. Félhangtávolság van a diatonikus hangsorok (dúr és moll) szomszédos hangjai között (pl. *h; c; fisz; g*) – ezek a *diatonikus* félhangok.
2. A diatonikus skála egy hangjából levezethető hangok (pl. *c; cisz; d; disz*) távolsága – ezek a *kromatikus* félhangok.

A hangközök minőségileg „tisztá”, „kis”, „nagy”, illetve „bővített” és „szűkített” hangközökként jellemezhetők.

A dúr skála alaphangjához viszonyítva minden, a skálát alkotó hangköz vagy tiszta, vagy nagy lépést jelent.*

27. példa



Bármely „nagy” hangközlépés félhanggal való szűkítése (akár a felső hang *leszállítása*, akár az alsó *felemelése* révén) „kis” hangközt eredményez. Így lesz a *c-esz* vagy a *cisz-e* hangközlépés *kistercnyi*. Ha a tiszta vagy nagy hangközt további félhanggal bővítjük, *bővített* hangközt kapunk (*c-disz*, *cesz-d*). Ugyanígy a tiszta vagy kis hangköz szűkítése *szűkített* hangközt eredményez (*c-gesz*, *cisz-g* – mindkettő *szűkített kvint*).

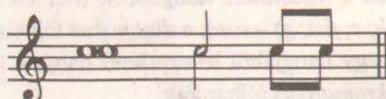
Figyeljük csak meg, hogy azokban az esetekben, amikor azonos magasságú hangok más és más ábécé-nevet kapnak, az általuk alkotott hangközöknek is más nevük lesz (a *c-esz* = kis terc, de a *c-disz* = bővített szekund).

28. példa



A *kiegészítés* az a hangköz, amely bármely hangköz *a)* alsó hangját egy oktávval feljebb, *b)* felső hangját egy oktávval lejjebb *transzponálva* szólal meg. A tiszta hangközök kiegészítői is tiszta hangközök lesznek, a kis lépések nagygyá, a nagyok kicsivé, a szűkítettek bővítetté és a bővítettek szűkítetté válnak a fenti eljárással.

* A két vagy több egy időben megszólaló, azonos magasságú hangnak – mint fogalomnak – *unisono* a neve ('unisono' = egybehangzó).



Azokat a hangközöket, amelyek nem haladják meg az oktáv terjedelmét, egyszerű, az oktávnál nagyobb terjedelműeket összetett hangközöknek nevezzük. Az összetett hangköz mindig lebontható valamely egyszerű hangköz és egy oktáv távolságának összegére, így a *nóna* egy oktáv + egy szekund, a *decima* egy oktáv + egy terc stb. hangközként határozható meg.

29. példa

(n2) nagy szekund (k7) kis szeptim (k3) kis terc (n6) nagy szext (t4) tiszta kvart (t5) tiszta kvint

(bő4) bővített kvart (szűk5) szűkített kvint (szűk5) szűkített kvint (bő5) bővített kvart

nagy terc oktáv tn3 (decima) kis szext oktáv + kis szext

Amikor az egy hangköz hangjainak együttes megszólalása által keltett hatás megnyugtató, további hangok nélkül is „teljes”, a hatást *konzonanciának* (összecsengés) hívjuk. Ennek az ellentéte a *disszonancia*, amikor úgy érezzük: hangköz által keltett feszültség oldásához egy következő hang(köz) szükséges. A korábban már „tisztá”-ként, valamint „kis” és „nagy”-ként minősített hangközöket általában konzonánsnak tartjuk, ami alól kivétel a kis és nagy szekund, melyeket – a szűkített és bővített hangközlépések mellett – disszonanciának hallunk. Ezt mutatja a 30. példa: a disszonáns bővített kvart által keltett feszültségérzet egészen a konzonáns kis szextre történő oldódásig tart.

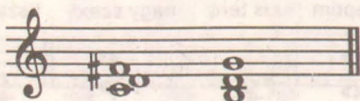
30. példa

Megjegyzendő, hogy a konzonancia–disszonancia ellentétpárnak nincsen egyértelmű, minden helyzetben érvényes meghatározása. A 20. századi zene fejlődése során ezeknek a minőségeknek az elbírálása még nehezebbé vált.

Akkordok

Az *akkord* mint zenei megjelenési forma általában három vagy annál több hang egyidejű megszólalását jelenti. Elképzelhetőek ugyan két hangból álló akkordok, úgy hogy a harmadik hang jelenléte csak *feltételezett*, ezt azonban inkább csak hangközként tartjuk számon.

31. példa

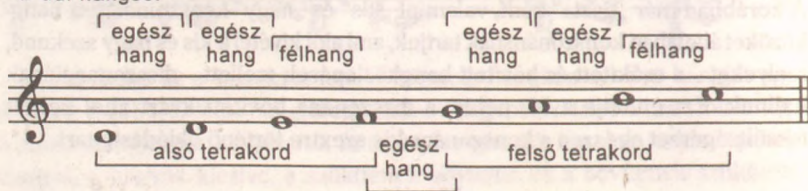


A dúr skála felépítése és lehetséges előjegyzései

Az egész- és félhangokból álló dúr skála meghatározott rendező elv szerint épül fel – a félhangtávolságok a harmadik-negyedik, illetve a hetedik-nyolcadik hang közé esnek, a fennmaradó szomszédos fokok pedig egészhangtávolságra vannak egymástól. Eszerint a skála két, azonos hangközökből álló (egész-félhang) hangsorra, azaz *tetrakordra* (a görög elnevezés az ókori, négyhúros hangszer nevéből származik) osztható fel, ahol a felső tetrakord legelső és az alsó tetrakord legfelső hangját egy egész hangköz kapcsolja össze.

32. példa

C-dúr hangsor

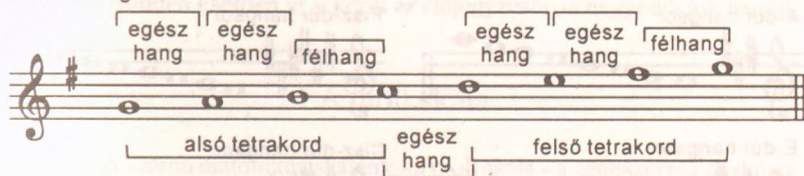


Azokat a zeneműveket, amelyek a *c* hang alapú dúr skála rendszerére épülnek, C-dúr... (szonáta, szimfónia stb.)-ként jelöljük.

Korábban már említettük, hogy mindegyik dúr skála azonos modell szerint épül fel. Így a C-dúr hangkészletének felső tetrakordja kiegészítve egy további (azonos rendszerű) tetrakorddal máris a *G-dúr* hangkészletét tárja elénk.

33. példa

G-dúr hangsor

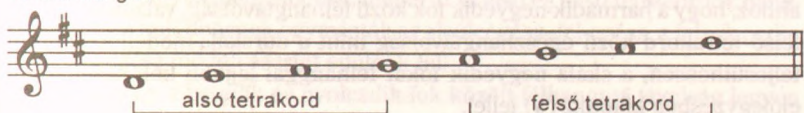


Az így kapott új skála első foka (tonika) a *c* helyett a *g* hang lesz (a C-dúr hangsor ötödik fokú, domináns hangja). Ahhoz azonban, hogy az újonnan kapott hangsor megfeleljen a dúr skála felépítési követelményének (egész–egész–fél), a harmadik fok hangját félhanggal szükségképpen meg kell emelni. Így lesz a korábbi (C-dúr szerinti) *f* helyett a G-dúr hetedik fokú hangjaként *f*is. Ez a hang – az új skála vezetőhangjaként – kerül az előjegyzésbe (lásd 29. o.) mint a hangnem legmarkánsabb jellemzője.

Ugyanilyen eljárással: a G-dúr négy felső hangjából álló tetrakord, valamint az ehhez járuló új, egész–egész–félhangnyi modell alkotja a következő skála, a D-dúr hangkészletét. A korábbi sémának megfelelően itt is a G-dúr ötödik fokú domináns hangja, a *d* válik az új skála alaphangjává, és ahhoz, hogy a dúr skála modelljét továbbra is fenntarthassuk, ismét szükséges a hetedik fok felemelése, amit az előjegyzésben kötünk ki.

34. példa

D-dúr hangsor

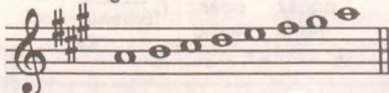


Hasonlóképpen folytatva a dúr skálák képzését, sorban keletkeznek az új hangnemek, az A-, E-, H-, Fisz- és Cisz-dúr (utóbbi már csak ritkán fordul elő a zenei gyakorlatban). Az új dúr skála képzése tehát egységesen a következő módon zajlik: a rendszerben előző helyen álló skála ötödik fokú hangja válik az új skála alap (tonika) hangjává, és az *e* szerint számított hetedik fokú hangot valamely módosítójel által félhanggal megemeljük, így ez az új hangnemű dúr skála vezetőhangjává válik. Minden, az új hangnem kialakulását befolyásoló módosítójel az előjegyzésbe kerül.

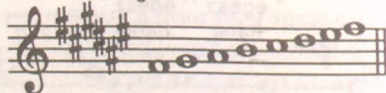
Ha a C-dúr alsó tetrakordjához adunk hozzá egy *ereszkedő*, hasonló rendszerű tetrakordot, az F-dúr hangnem hangkészletéhez jutunk úgy, hogy az előjegyzésbe ezúttal egy félhanggal leszállító (*b*) módosítójel kerül.

35. példa

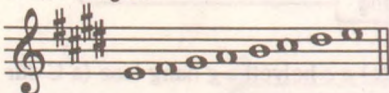
A-dúr hangsor



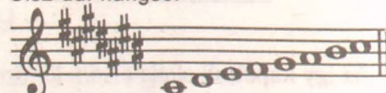
Fisz-dúr hangsor



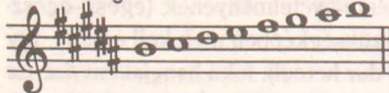
E-dúr hangsor



Cisz-dúr hangsor

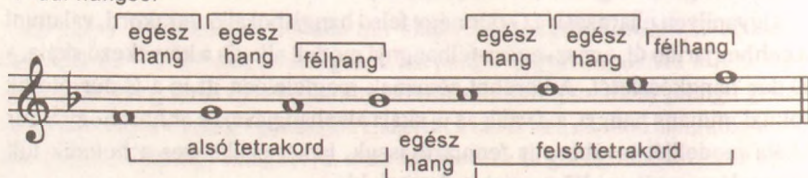


H-dúr hangsor



F-dúr hangsor

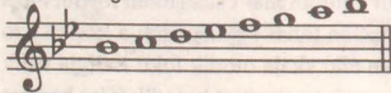
36. példa



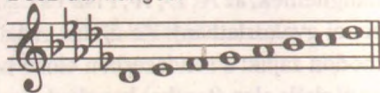
Figyeljük meg, hogy a $\flat$ -s előjegyzésű skálák sorában a soron következő skála dominánsa minden esetben a sorban előtte következő skála tonikája lesz, és ahhoz, hogy a harmadik-negyedik fok közti félhangtávolság, valamint az alsó-felső tetrakord közti egészhangtávolság mint a dúrskála-modell kritériuma teljesülhessen, a skála negyedik fokát félhanggal lejjebb kell szállítani az előjegyzésben kikötött ($\flat$) jellel.

37. példa

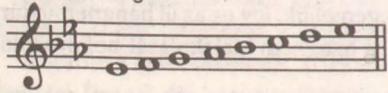
B-dúr hangsor



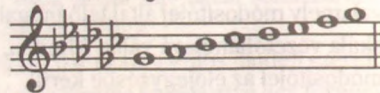
Desz-dúr hangsor



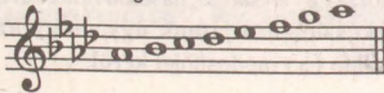
Esz-dúr hangsor



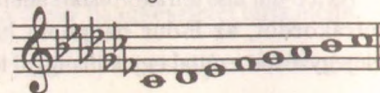
Gesz-dúr hangsor



Asz-dúr hangsor



Cesz-dúr hangsor



Így képezhetőek a sorban következő skálák: a B-, Esz-, Asz-, Desz-, Gesz-, Cesz-dúr. Minden esetben új $\flat$ kerül az előjegyzésbe, a negyedik fok leszállításaként.

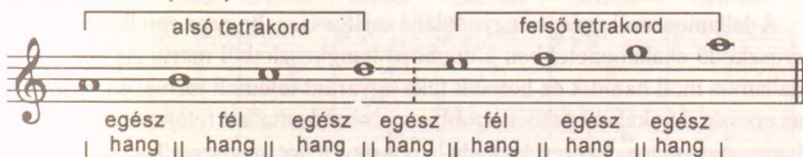
A moll skála

Második számú diatonikus skálánk – a moll skála – a zeneszerzők eszköztárában gyakran szolgál a szomorú, érzelmes hangulat kifejezésére* (példa erre Beethoven *Patetikus*, vagy *Holdfény* szonátája).

Miközben az elmúlt három évszázadban a dúr mindenfajta változtatás nélkül megőrizte eredeti hangkészletét, a moll hangsor számos változáson esett át. Ezek legkorábbi formáját az ún. természetes moll, az *eol* modális skálát a 38. példában láthatjuk, egyvonalas *a* alaphanggal.

38. példa

Modális a-moll (a-eol)



Bár – a C-dúrhoz hasonlóan – az *eol* is módosíthatlan, a zongora klaviatúrájának fehér billentyűs hangjaiból áll, mégis itt az alsó és felső tetrakordok hangközviszonyai különböznek egymástól: az alsók egész-fél-egész, a felsők pedig fél-egész-egész modell szerint épülnek fel.

Ahhoz, hogy a hetedik és nyolcadik fok között félhangnyi távolság legyen (mint korábban említettük: a vezetőhang a diatonikus skálák egyik fő jellemző jege), az eredeti, modális hangsor módosítására van szükség. Erre az egyik lehetőség a hetedik fokú hang felemelése, amely eljárással az eolból *összhangzatos moll* skálát képezhetünk. Az alsó és felső tetrakord felépítése itt is különböző.

* Ezt a bizonyos szomorú, melankolikus hatást elsősorban a moll skála első és harmadik fokának kistercnyi távolsága váltja ki (szemben a dúr nagy tercével). Ha a 39. példa összhangzatos moll skáláját összehasonlítjuk a 35. példa A-dúr skálájával, láthatjuk, hogy az a-mollnak mind a harmadik, mind a hatodik foka félhanggal lejjebb van szállítva az A-dúr megfelelő fokainál. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a dúr hangnem nem alkalmas a felfokozott érzelmek tolmácsolására.

39. példa

Összhangzatos a-moll hangsor

alsó tetrakord

felső tetrakord

egész hang | fél hang | egész hang | egész hang | fél hang | egész + fél hang

Az összhangzatos moll hetedik fokát következetesen felemeljük, ez azonban mégsincs rögzítve az előjegyzésben, hanem minden hetedik fokú hang előtt esetről esetre van feltüntetve. A felemelt hetedik fok következtében a hatodik és a hetedik fok közötti hangköz bővített szekund (egy egész- és egy félhang) áll elő, amit sokáig mint „nehezen énekelhető” tekintettek. Ezt a problémát áthidalandó született meg a *dallamos moll* hangsor. Mint ahogy az elnevezés is mutatja, ez a hangsor főként a dallamvezetésben vált használatossá, míg a harmóniak, akkordok rendjét továbbra is az összhangzatos moll uralta.

A dallamos moll egészen egyedülálló sajátossága, hogy az emelkedő, illetve ereszkedő skálamenetekben különböző hangkészletből merít. Az emelkedő dallamos moll hatodik és hetedik foka egyaránt felemelt formában szerepel, az ereszkedő skálamenetben azonban már módosíthatlan (előjegyzés szerinti) hangmagasságon. Az ereszkedő dallamos moll tehát megegyezik a moll eredeti, modális őshangsorával, az eollal. Hasonlóképpen az összhangzatos mollhoz, a dallamos moll szerint emelt hangok nem szerepelnek az előjegyzésben, így minden egyedi esetben külön jelzést igényelnek (40. példa).

40. példa

Melodikus a-moll hangsor (Dallamos a-moll)

alsó tetrakord

felső tetrakord

egész hang | fél hang | egész hang | egész hang | egész hang | egész hang | fél hang

felső tetrakord

alsó tetrakord

egész hang | egész hang | fél hang | egész hang | egész hang | fél hang | egész hang

Az azonos előjegyzésű dúr és moll skálákat *párhuzamos hangnemeknek* hívjuk. Minden dúr skálának megvan a saját párhuzamos mollja, amelynek alaphangja a skála hatodik foka. Úgy is fogalmazhatnánk: a dúr skála utolsó három hangja megegyezik a vele párhuzamos moll első három hangjával.

Az azonos alaphangú dúr és moll skálákat *maggiore* és *minore* (a dúr és moll olasz nyelvű megfelelői) viszonyként értelmezzük.

41. példa

A dúrok és párhuzamos moll hangnemek előjegyzései

C-dúr	G-dúr	D-dúr	A-dúr	E-dúr	H-dúr	Fisz-dúr	Cisz-dúr
nincs előjegyzés	1 kereszt	2 kereszt	3 kereszt	4 kereszt	5 kereszt	6 kereszt	7 kereszt
a-moll	e-moll	h-moll	fisz-moll	cisz-moll	gisz-moll	disz-moll	aisz-moll

C-dúr	F-dúr	B-dúr	Esz-dúr	Asz-dúr	Desz-dúr	Gesz-dúr	Cesz-dúr
nincs előjegyzés	1 bé	2 bé	3 bé	4 bé	5 bé	6 bé	7 bé
a-moll	d-moll	g-moll	c-moll	f-moll	bé-moll	esz-moll	asz-moll

Természetesen, ahogyan a 41. példa is mutatja, ezeknek a skáláknak az előjegyzései szükségképpen különbözőek, a D-dúr előjegyzése például két #, a d-mollé egy b.

Ahhoz, hogy a „keresztes” moll skálák sorozatának következő tagjához jussunk, minden esetben a moll skála felső tetrakordját vesszük alapul, s erre építünk újabb tetrakordot. Így például az e-moll képzésénél az a-moll modális felső tetrakordjára épül az új, fél-egész-fél rendszerű négy hang sorozata. Mivel láthattuk, hogy az e-moll a G-dúr párhuzamos hangsora, így az előjegyzés is azonos kell hogy legyen: egy #.

42. példa

e-moll hangsor

43. példa

Összhangzatos e-moll hangsor

alsó tetrakord

felső tetrakord

egész hang | fél hang | egész hang | egész hang | fél hang | egész + fél hang | fél hang

A fenti módon képzett eol skála ezután az összhangzatos vagy a dallamos moll hangkészlete szerint módosítható.

Ahhoz, hogy a dallamos moll (44. példa) emelkedő skálamenete megfeleljen a korábban felsorolt kritériumoknak, a skála hatodik és hetedik fokát emelni kell, majd – ugyanezen kritériumok alapján – az ereszkedő hangsorban ezek a hangok már eredeti, előjegyzésben rögzített magasságukon szólalnak meg (lásd: feloldójel).

44. példa

Melodikus e-moll hangsor

alsó tetrakord

felső tetrakord

egész hang | fél hang | egész hang | egész hang | egész hang | egész hang | fél hang

felső tetrakord

alsó tetrakord

egész hang | egész hang | fél hang | egész hang | egész hang | fél hang | egész hang

Ezt a műveletet következetesen ismételve eljuthatunk a kereszt-előjegyzésű mollok teljes köréhez: h-moll, fisz-moll, cisz-moll, gisz-moll, disz-moll, aisz-moll (csak ritkán fordul elő).

A $\flat$ -vel jegyzett moll skálák sorozatánál a sorban következő skálát minden esetben az adott skála alsó tetrakordjához adandó, ereszkedő tetrakordból képezzük. Ekképpen a mindenkor hangsor tonikájából a sorban következő hangsor domináns hangja lesz. Közben a mindkét mollban szereplő tetrakordot a sorban következő skála képzésénél minden esetben módosítani kell. Így válik a modális a-moll alsó tetrakordja, valamint az alatta képzett tetrakord a

45. példa

Modális d-moll hangsor

modális d-moll alaphangsorává, amelyhez az előjegyzésben megjelenő $\flat$ szükséges, miáltal az ötödik-hatodik fok között félhangnyi köz alakul ki.

A modális d-mollból képezhetjük a skála összhangzatos változatát, a hetedik fok minden esetben külön jelölt megemelésével.

46. példa

Összhangzatos d-moll hangsor

A d-moll dallamos változatát az emelkedő skálamenetekben szereplő emelt hatodik és hetedik fokkal képezhetjük, szintén jelölve az egyes esetekben, feloldva az ereszkedő skálamenetben.

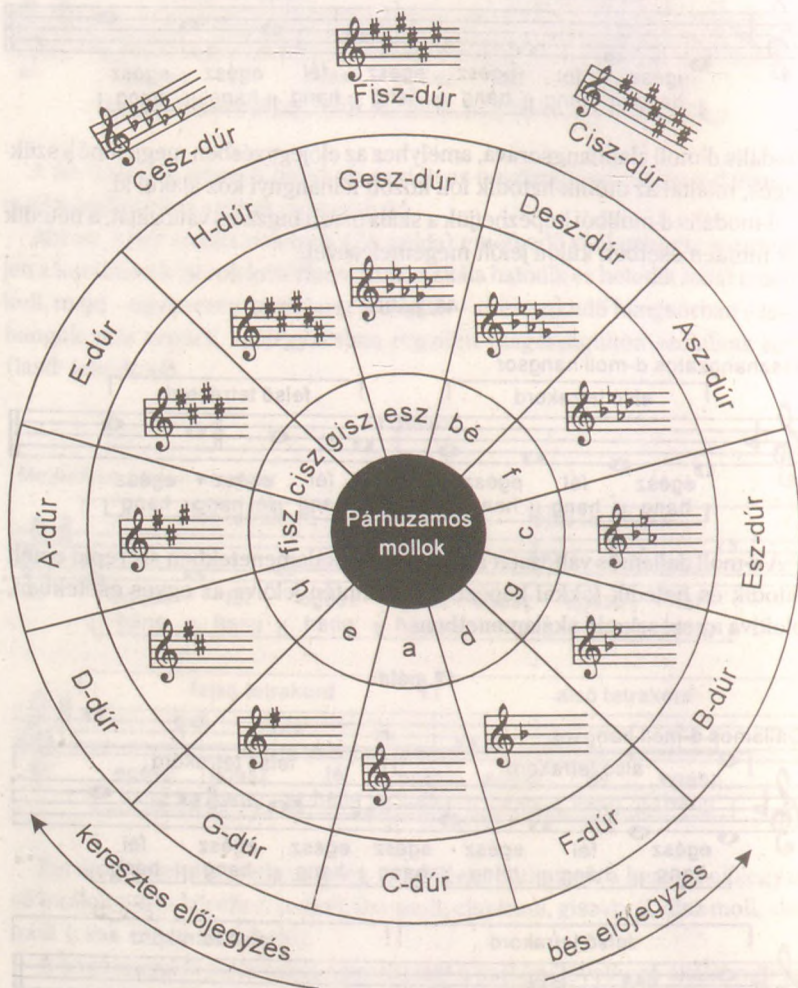
47. példa

Dallamos d-moll hangsor

Hasonlóképpen történik a további $\flat$ -előjegyzésű moll skálák képzése, sorrendben a g-moll, c-moll, f-moll, b-moll, esz-moll, asz-moll.

48. példa

A kvintkör



A kvintkör

A különböző párhuzamos dúr és moll hangnemek kapcsolatát szemlélteti a *kvintkör* (lásd 48. példa), amely a hangnemeket emelkedő, illetve ereszkedő kvintek szerint épülő rendszerbe ágyazza, a C-dúrt (valamint párhuzamos hangnemét, az a-mollt) véve kiindulópontul.

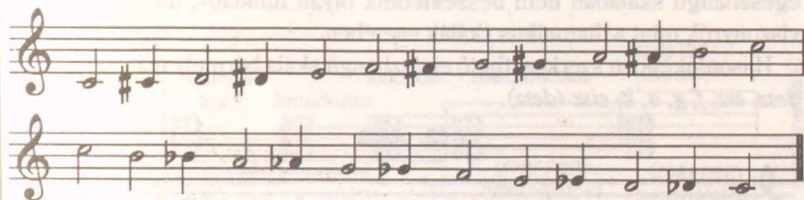
Az úgynevezett kereszties hangnemek sora kvintenként emelkedik C-dúrtól, az óramutató járásával megegyezően, melynek következtében az egyes hangnemek dominánsai a kvintkör következő állomását, tonikáját jelentik.

A bés hangnemek a C-dúr-szegmenstől szintén kvintlépésben, ám ezúttal az óramutató járásával ellenkezően épülnek egymásra. Ennek következtében minden egyes hangnemállomás egyben a sorban következő hangnem dominánsát jelenti.

A kromatikus skála

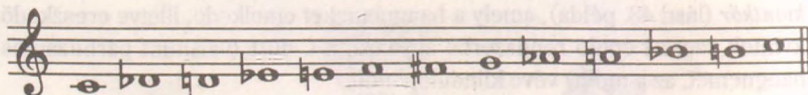
A *kromatikus skála* jellemzője, hogy szomszédos hangjai egységesen félhangköznyi távolságra vannak egymástól. Ennek megfelelően minden oktávnyi intervallum tizenkét hangból áll, amelyek a már korábban ismertetett ábécé-rendben következnek úgy, hogy az ábécé egyes betűi szükségképpen két változatban szerepelnek, s így két szomszédos hang jelölésére válnak alkalmassá: *c; cisz, d; disz* stb. A zongora billentyűzetén a kromatikus skála a fehér és fekete billentyűknek egyenletesen emelkedő vagy ereszkedő irányú megszólaltatását jelenti. A kromatikus skálát úgy képzelhetjük el, mint a dúr skála egész hangközeinek félhangokkal való kitöltését, amely emelkedő skálamenetek esetében a $\sharp$, ereszkedőknél a $\flat$ módosítójellel történik. A 49. példa az egyvonalas *c*-ről induló kromatikus skálát mutatja be: a kitöltetlen fejfű hangok a dúr alapskála hangjai, a kitöltöttek pedig azok a járulékos hangok, amelyek a kromatikus skálához szükségesek.

49. példa



Egy másik mód a kromatikus skála lejegyzésére: az ún. *összhangzatos kromatika*, amelyben a tonika és a domináns fokoknak nincs további módosítása.

50. példa

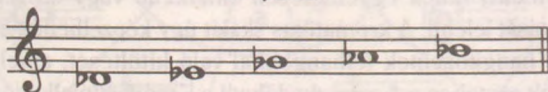


A pentaton

A *pentaton* a már korábban megismert kvintkör elvén alapul (pl. *g, d, a, e, h*) hangsor. Jelentőségét és elterjedtségét jellemzi, hogy a magyar népzene ősi rétege mellett a kelta (skót, ír), a közép- és kelet-ázsiai, valamint egyes Földközi-tenger melléki népek zenéjének alaphangsora is pentaton. A hangsor ezenkívül felfedezhető a néger spirituálékban (mint pl. a *Deep River*) is. A műzenére gyakorolt hatása főként a 20. századi zeneszerzők műveiben érzékelhető, részben orientalisztikus (Puccini), részint a zene tonális (Debussy, Ravel) vagy folklorisztikus (Bartók) eszköztárának része.

A pentatont gyakran hívják „hiányos skálának” is, mivel mindössze öt hang az, amely kitölti az oktávot (például *c, d, f, g, a*), mégpedig a következő rendszer szerint: a hangok meghatározott előjegyzésekkel bírnak, a zongorának kizárólag a fekete billentyűsorát véve alapul.

51. példa



Az egészhangú skála

Az oktáv hat egyenlő egészhangra osztása alkotja az *egészhangú skálát*, amely leggyakrabban Liszt, Glinka és Debussy kompozícióiban fordul elő. Az egészhangú skálában nem beszélhetünk olyan funkciós, tonika–domináns viszonyról, mint a diatonikus skálák esetében.

Hasonlóképpen szerkeszthető egészhangú skála bármely más hangról, pl. *desz, esz, f, g, a, h, cisz (desz)*.

52. példa



Kettőskereszt és bebé

A kettőskereszt (##) módosítójellel bármely, még módosítatlan hang magasságát megemelhetjük két további félhanggal. Ugyanez a hangmagasság le is szállítható két félhanggal, a bebé (bb) jellel. Mindkét módosítójel csak a műveken, illetve tételeken belüli konkrét zenei pontokon kerülhet jelölésre, az előjegyzésbe így nem kerülhetnek be. Ha a mű folyamán olyan hangot módosítunk, amely már korábban módosítójellel lett ellátva, a további fel-emeléshez vagy leszállításhoz a kettőskereszt, illetve a bebé jelre van szükség. Az ekképpen módosított hangok később megint előfordulhatnak egyszeri módosítással, ezt a (b#), illetve a (bb) szimbólumok jelölik. Ezzel azonos információt hordoznak az újfent megjelenő alpmódosítójelek is.

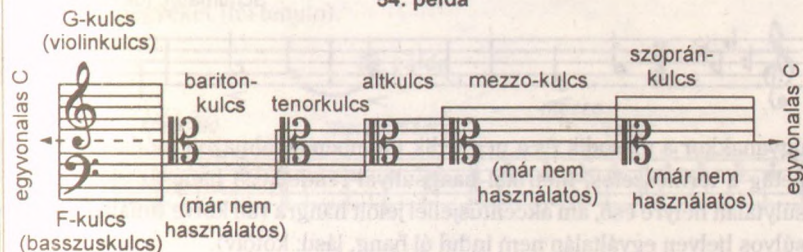
53. példa



C-kulcsok

Ha az alábbi példában szemléltetett képletes, tizenegy vonalból álló rendszert megvizsgáljuk, kézenfekvő, hogy ennek felső öt sora a G- (violin-) kulcs, az alsó öt pedig az F- (basszus-) kulcs tartománya. Ennek a két kulcsnak a helyzetét tekinthetjük tehát „egyértelműnek”, mivel a nagy vonalrendszernek mindig azonos tartományára érvényesek. Mindazonáltal elképzelhető, hogy egy zenemű anyagának, valamint az abban közreműködő hangszerek hangterjedelmének figyelembevételével érdemesebb a lejegyzés alapjául venni a teljes, tizenegy vonalas rendszer valamely tetszőlegesen kiválasztott, egymás alatt elhelyezkedő vonalát. Az ilyen elv alapján használatos kulcsokat

54. példa



C-kulcsoknak nevezzük. A C-kulcsot tehát „mobil kulcsként” tartjuk számon, mivel több pozícióban is elhelyezhetjük a vonalrendszerben.

A C-kulcs helyzete minden esetben az egyvonalas *c* hang helyzetét rögzíti. Öt különböző helyzetű C-kulcsot ismerünk, amelyekből kettő, az *alt*- és a *tenor*-kulcs maradt mind a mai napig a zenei gyakorlat része. A fennmaradó három C-kulccsal már csak a régizenei lejegyzésekben találkozhatunk. A C-kulcsok jelöléseit, valamint a violin- és a basszuskulcsokhoz való viszonyukat az 54. példa szemlélteti.

55. példa

Violin- (G-) kulcs

Alt kulcs

Tenorkulcs

Basszuskulcs

Az 55. példa egy dallammenetet mutat be violin-, basszus-, alt- és tenorkulcs szerinti írásmódban, amelyből természetesen az következik, hogy a hangzás mind a négy esetben ugyanaz.

Szinkópák

Szinkópának nevezzük a zene szabályos, metrikus löktetésének eltolódását az egyébként hangsúlytalan ütések javára. Az 56. példa a hangsúlyeltolás két különböző módját mutatja be: az első és harmadik ütemben a metrikailag hangsúlytalan ütés a külön ezt szolgáló akcentusjelet teszi hangsúlyossá,

56. példa

Schumann: Karnevál, op. 9

ugyanakkor a második és a negyedik ütemben alkalmazott módszer szerint pedig a természetes, metrikai hangsúllyal rendelkező hang az előző hangsúlytalan helyre eső, ám akcentusjellel jelölt hangra van kötve (mialtal a hangsúlyos helyen egyáltalán nem indul új hang, lásd: kötőív).

Artikulációs jelek

A zenei gondolat (dallam) olyan kisebb egységekre, *frázisokra* bontható, amelyek döntően határozzák meg a dallam formáját, természetes lüktetését. A klasszikus zenében a legjellemzőbb a négyütemes frázis, jöllehet a zenei frázis tetszőleges számú ütemet tartalmazhat. A zenei artikulációra, tagolásra egész sor előadási jel vált használhatossá, amelyek a zeneszerző által előírt tagolást és értelmezést szolgálják.

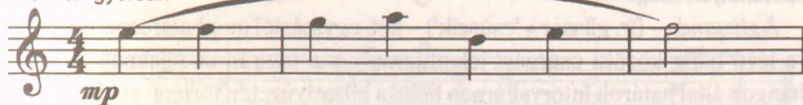
A legato-ív (nem tévesztendő össze a korábban bemutatott kötőívvel) két vagy ennél több hangot köt össze. Ez a jelzés a hangszeres zenében rendszerint az ív alatt szereplő hangok lehető legfolyékonyabban gördülő előadását írja elő.

A vokális zenében kötőjelként értelmezzük azokat a különböző hangokat, amelyek egyazon szótag részét képezik (lásd: melizmatikus éneklés).

57. példa

Schumann: Kis darab, op. 67, no. 2

Nem túl gyorsan



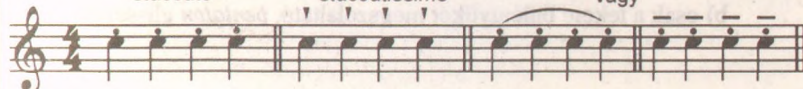
A legato-előadásmód ellentétét a *staccato-hangok* jelentik, amelyek élesen, kis szünettel elválasztott megszólaltatást írnak elő ('staccato' olaszul: elválasztva). A staccatót – amely rendszerint (stíluskörnyezettől és tempótól függően) az írott érték felére csökkenti a hangjegy hosszúságát – a hangjegyek alatt vagy fölött látható pontok jelölik. A staccatónál még rövidebb értékeket ír elő a *staccatissimo*, melyet kis ékkel (v) jelölünk, jöllehet Haydn és Beethoven alkalmazásában ugyanez a jel kevésbé élesen elválasztott staccato hangokat (mezzo-staccato) jelöl. Ennek többféle árnyalatát ismerjük, úm. a pontozott hangok kombinációját kötőívvel vagy a ponttal és *tenuto*-vonással egyaránt jelölt hangjegyeket (fél-tenuto).

58. példa

staccato

staccatissimo

mezzo
vagy



Akcentusok

A hangjegy felett szereplő *akcentusjel* (>) az adott hang metrikai súlyánál nagyobb nyomatékot ír elő, az (^) jel pedig ennél még fokozottabb hangsúlyt. A tenuto-vonás (—) ('tenuto': kitartva) előfordulása esetén a hang teljes hosszúságban szólal meg, enyhe akcentussal az elején – ez az előadási jel gyakran egészíti ki a staccato-jelet (*fél-tenuto*, *fél-staccato*, 58. példa).

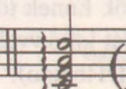
Arpeggio, tört akkord, glissando

Az *arpeggio* – (ol. = 'hárfaszerűen') – harmónia, amely hangjaira bontva szólal meg, általában alulról felfelé tartó irányban. Az arpeggio-akkord hangjai (jelük a hullámvonal) gyors egymásutánban követhetik egymást, ilyen módon segítve a harmónia összecsendését.

A *tört akkordot* az arpeggiótól az különbözteti meg, hogy a harmóniát alkotó hangokat nem egységes (emelkedő vagy ritkábban ereszkedő) sorrend szerint szólaltatjuk meg.

A *glissando* – (fr. glisser = 'csúszik') – két, egymástól meghatározott távolságra lévő hang közötti csúszást jelent, amely a zongorán az ujjaknak az adott hangok által határolt intervallumon belül a billentyűzeten történő végighúzását jelenti. Ugyanez a hárfán a közbeeső húrok megpendítését, a vonós hangszereknél pedig az ujjak végighúzását jelenti a húrokon azonos vonóhosszon belül. Jelöléséül szolgálhat egyaránt a *gliss.* rövidítés, illetve a tört akkordéhoz hasonló, a határhangokat összekötő hullámvonal.

59. példa

Akkord	Arpeggio	Akkordfelbontás	Tört vagy bontott akkord	Glissando
				

A billentyűs hangszereknél kétfajta glissandót különböztetünk meg:

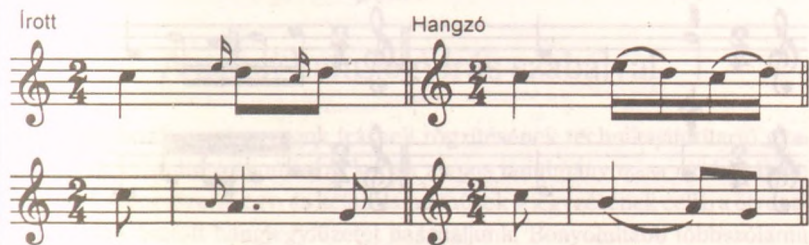
- a határhangok között kizárólag a fehér billentyűket megszólaltató,
- csak a fekete billentyűket megszólaltató, *pentaton* glissando.

Ékesítések

A dallamot díszítő hangok – ékesítések, *ornamensek* – nem változtatják meg a díszítendő zenei anyag eredeti metrikai löktetését. A műzenében egészen a 18. századig az ún. improvizatív (rögtönzött) díszítés volt gyakorlatban, később a zeneszerzők egyre inkább rögzítették a kottában az általuk kívánatosnak tartott díszítéseket. Ezek lejegyzésére a díszítendő főhang körüli apróbb kottafejeket, valamint egyezményes ornamentikai jelzéseket használtak. Ezek közül a leggyakoribbak a következők:

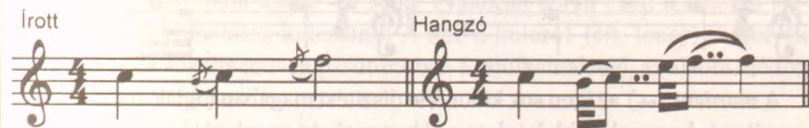
– Az ütésre megszólaltatott *súlyos előke* (ol.: appoggiatura), amely a két-egységnyi (pontozatlan) főhang esetén a főhang értékének felét, a három-egységnyi (pontozott) főhang értékének pedig kétharmad részét kapja.

60. példa



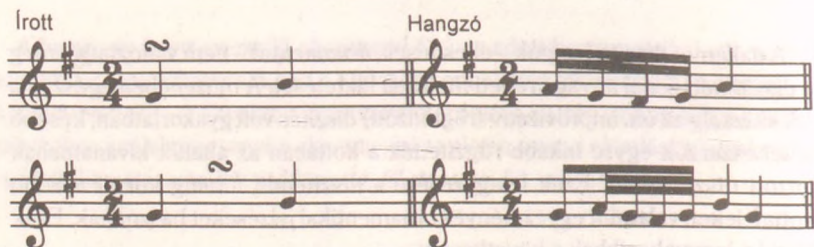
– A *súlytalan előke* (ol.: acciaccatura) – lejegyzését a súlyos előkétől a díszítőhangot metsző kis ferde vonal különbözteti meg. A súlytalan előke egészen parányi időegységgel előzi meg a (súlyos) főhangot.

61. példa



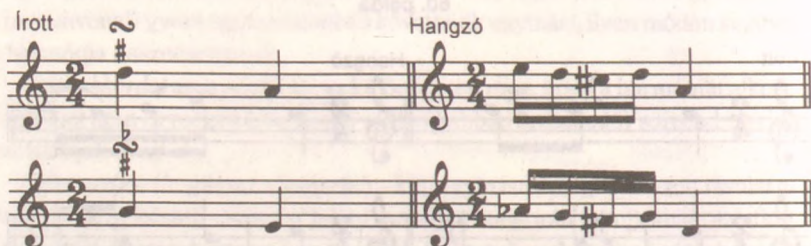
– A *kettős ékesítést* (∞ -jel a főhang előtt vagy után) négy hang alkotja: felső váltóhang–főhang–alsó váltóhang–főhang. A jel helyzetétől függően a kettős ékesítés állhat a főhang előtt, után, valamint kitöltheti a főhang teljes értékét.

62. példa



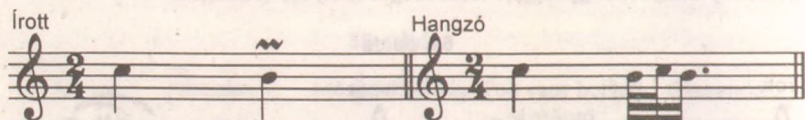
– A kettős ékesítés jelzése alatti vagy feletti módosítójel az alsó, illetve a felső váltóhang módosítását írja elő.

63. példa



A (♯ vagy ♭) jel a kettős ékesítés alsó váltóhang–főhang–felső váltóhang–főhang változatának jelzésére szolgál.

64. példa



A *mordent* (♯) az igen sok különféle díszítést magában foglaló trillacsaládba sorolható. Leggyakoribb képlete a főhangnak és annak alsó vagy felső váltóhangjának szabályos váltakozásából áll (64. példa). Az egyszeri váltakozást *rövid*, a két-háromszori váltakozásból álló ornamenst *hosszú mordentnek* nevezzük. A fentiekén kívül a mordentnek még egy válfaja ismeretes: a főhang alsó váltóhangján induló *battement* (♯).

– A *trilla* (tr) a főhang és annak alsó vagy felső váltóhangjának ritmikus váltakozásából álló díszítés, amely gyakran kettős ékesítésbe torkollik (65. példa).

65. példa



A barokk zene előadásmódja szerint elfogadott, hogy a trilla a főhang felső váltóhangján indul, ezáltal a díszítés páros számú hangjegyet foglal magában (ez a konvenció akkor is érvényben marad, ha a trilla főhangját azonos magasságú hang előzi meg). A romantikus és modern szerzők műveiben apró kottafejfel jelölik azt a főhangtól eltérő magasságú hangot, amellyel a trilla indul.

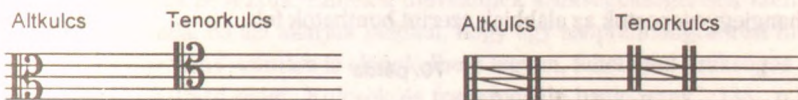
A barokk és klasszikus művek gondosan közreadott kiadásaiában lábjegyzetként javaslatokat találhatunk e díszítések előadásmódjára.

A zenei hangjegyírás szabályai

A különböző zenei anyagok írásbeli rögzítésének technikáját kitartó gyakorlással, valamint a nyomtatott kották alapos tanulmányozása révén sajátíthatjuk el. Az egyszerű, egy- és kétszólamú művek lejegyzésének céljára ötvonalas sorokra osztott hangjegyfüzetet használunk. Bonyolultabb többszólamú művek, zenekari partitúrák esetén külön lapokból álló, tíz-tizenöt ötvonalas sort tartalmazó ún. „partitúralapra” dolgozzunk.

Először sajátítsuk el nyomtatott kottapéldák alapján a különböző kulcsok helyes lejegyzését, ügyelve arra, hogy a violinkulcs kiindulópontja pontosan az alulról számított második vonal legyen, a basszuskulcs két pontja pedig a negyedik vonalat fogja közre – a zenei gyakorlat során ezek lesznek a leggyakrabban használatos kulcsaink. A két C-kulcsot (alt, tenor), amelyek hangszeres és vokális művek partitúráiban fordulhatnak elő, az alábbi módon írjuk:

66. példa



Ügyeljünk a hangjegyek és ütemek könnyen áttekinthető elrendezésére – amelyben szintén nagy segítséget nyújt nyomtatott zenei anyagok tanulmányozása. A kettő vagy ennél több nyolcadból, valamint az ennél kisebb érté-

kekből álló hangjegycsoportokat rendszerint gerendával kapcsoljuk össze – az egyes hangjegycsoportok többnyire az azonos ütés alá eső hangokból formálódnak.

67. példa

W. A. Mozart: C-dúr szonáta, K. 545



A fenti elv alól számos kivételt ismerünk, pl. a $\frac{4}{4}$ -es metrumú ütem (jóllehet az alapütés a negyed) első vagy második félkottaértékét kitöltheti négy, gerendával egyenként egybekapcsolt nyolcadkotta.

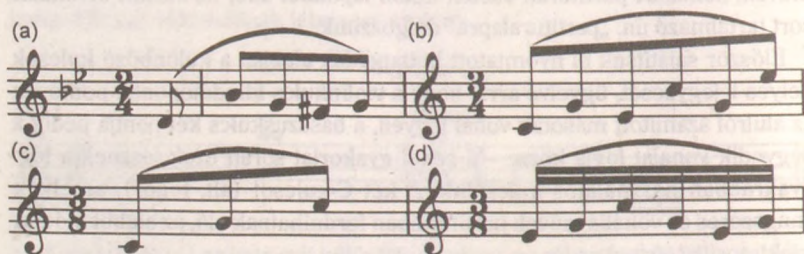
68. példa

Clementi: Szonatina, op. 36, no. 1



Ugyanilyen módon kapcsolódik a $\frac{2}{4}$ -es ütem négy, a $\frac{3}{4}$ -es hat, valamint a $\frac{3}{8}$ -os ütemidő három nyolcad- (esetleg hat tizenhatod-) kottája.

69. példa

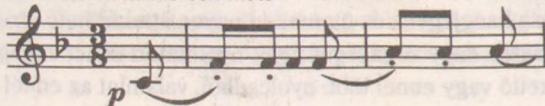


Ha a zenemű frazeálási szempontjai megkívánják, a hagyományos hangjegycsoportok az alábbiak szerint bonthatók fel:

70. példa

Andante cantabile con moto

Beethoven: I. szimfónia



A szabályosan metrikus frazeálás alól a nyomtatott zenei anyagok alapján még számtalan egyedi esetet tudnánk bemutatni – ezek azonban jelentősen meghaladnák jelen könyv terjedelmét.

Ahhoz, hogy hangjegyírásunk könnyen olvasható és áttekinthető legyen, mindig különös gonddal ügyeljünk a módosítójelek pontos elhelyezésére a vonalrendszerben. Jól jegyezzük meg: a hangjegyek szárát magasságuktól függően húzzuk meg lefelé vagy felfelé. Itt a választóvonalat az ötvonalas rendszer központi, harmadik vonala jelenti (a violinkulcs szerinti egyvonalas *h*, a basszuskulcs szerinti kis *d* hang, amelynek szára a zenei anyagtól függően tetszőlegesen húzható meg lefelé vagy felfelé). Az ennél magasabb hangok szárát a kottafejtől függőlegesen lefelé, az alacsonyabb hangokét felfelé kell jelölni. Hasonló elv alapján: a gerendával egybekapcsolt hangcsoportok esetén, ahol a hangok részint a harmadik vonal fölött, részint alatta helyezkednek el, rendszerint a csoport többségét képviselő hangjegyek típusa alapján választjuk meg a hangjegycsoport szárainak egységesített irányát.

71. példa



Pótvonalak írásánál – amennyire lehetséges – próbáljuk meg azt a vonal-
közt mértékül venni, amelyet az adott vonalrendszer már kijelölt. A nagyon
sok pótvonal jelölését igénylő, különlegesen magas vagy mély hangokat a
könnyebb olvashatóság érdekében érdemesebb a *8va* = oktávval feljebb
(v. lejjebb) rövidítés segítségével jelölni.

Transzponálás

Egy adott zenei anyag, mű lejegyzését az eredetitől eltérő hangmagasságon
transzponálásnak nevezzük. Ennek a műveletnek szükségességét sok szem-
pont indokolhatja: ha azt akarjuk például, hogy egy szopránhangra írott mű
egy alt vagy basszus számára is elénekelhető legyen, feltétlenül szükséges a
transzpozíciója (lásd még: „Kulcsok és transzponáló hangszerek”, 138. o.).

Legegyszerűbb az oktávtranszponálás, melynek során a zenei anyag –
a hangnem és az előjegyzés megtartása mellett – valamely másik, az eredetinel

alacsonyabb vagy magasabb pozíciójú oktávkeretbe mozdul el. Az oktáv-transzponálás során elképzelhető, hogy másik kulcs használata válik szükségessé.

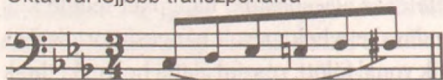
72. példa

Eredeti dallam

Oktávval magasabb transzpozícióban



Oktávval lejjebb transzponálva



Bármely más hangközzel való transzpozíció (pl. felfelé egy tiszta kvinttel vagy lefelé egy kis terccel) szükségképpen a hangnem és előjegyzés megváltozását vonja maga után. A 73. példa bemutatja az ütemnyi dallamtöredék tiszta kvinttel való felfelé, valamint kis terccel való lefelé transzponálását.

A művelet sorrendje a következő:

1. Állapítsuk meg a dallam előjegyzése alapján a hangnemét (ezt tekintjük valamely dúr hangnemnek, függetlenül attól, hogy a dallam valóban dúr-e, vagy a párhuzamos moll hangnemű). A továbbiakban vegyük alapul a 72. példa dallamtöredékét, amelyről megállapíthatjuk, hogy előjegyzése három bé, hangneme tehát Esz-dúr.
2. Határozzuk meg a transzponálás során keletkező új hangnemet: az *esz*-re épített tiszta kvint a *b* hang, az új hangnem következésképp B-dúr kell hogy legyen – két $\flat$ előjegyzéssel. A második esetben az Esz alatt kis terccel távolságra elhelyezkedő hangot határozzuk meg: így jutunk el a *c* hangra, a C-dúr alaphangjára. Mint korábban említettük: a C-dúr az a hangnem, amelynek nincs előjegyzése.
3. Miután meghatároztuk az új hangnemeket és előjegyzéseiket, fogjunk hozzá a dallam lejegyzéséhez, egyik esetben tiszta kvinttel magasabb, a másikban kis terccel alacsonyabb hangmagasságon. Végül: a transzponált változatokban jelölnünk kell minden, az eredeti dallamban szereplő egyedi módosítójelet. Eszerint a dallam felemelt negyedik és hatodik hangja a transzponált változatokban a következőképpen módosul: a) *h*; *cisz* b) *cisz*; *disz*. Az egyedi módosítójelek rögzítésénél mindig figyelembe kell venni a transzpozíciós hangnemek előjegyzéseit.

73. példa

Eredeti dallam

Tiszta kvintettel feljebb transzponálva



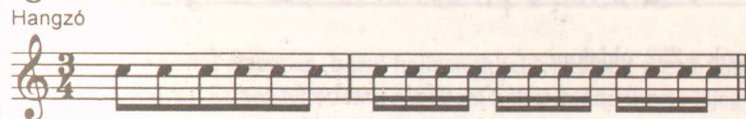
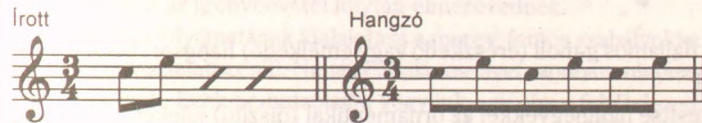
Tiszta kvintettel lejjebb transzponálva



Repetált hangok és ütemek

Szabályosan ismétlődő hangok, ütemek esetén kézzel írott zenei anyagokban általánosan, a nyomtatottakban ennél valamivel ritkábban találkozhatunk az alábbi ismétlőjel típusokkal:

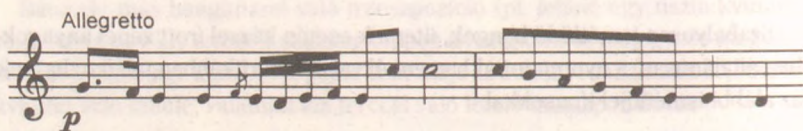
74. példa



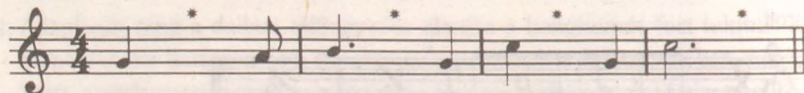
2a

TESZTKÉRDÉSEK

1. Nevezze meg a hangnemet, lássa el a dallamot ütemmutatóval és a megfelelő frazeálási jelekkel:



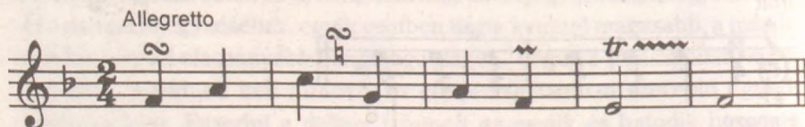
2. Egészítse ki a következő ütemeket a megfelelő szünetjelekkel:



3. Határozza meg az a), b) és c) jelzésű hangközöket:



4. Írja le a dallamos g-moll (ereszkedő vagy emelkedő) hangsort basszuskulcs szerint!
5. Helyettesítse hangjegyekkel az ornamentikai (díszítő) jeleket:



Válaszok a 252. oldalon.

A ZENE GYAKORLÁSA

A zenét élethivatásának tekintő pódiumművésznek kimagasló tehetsége mellett azzal a képességgel is rendelkeznie kell, hogy naponta több órát legyen képes a zenében való elmélyedésre és gyakorlásra fordítani. A műkedvelő zenész számos egyéb elhivatottságot is érezhet magában, ami így természetesen időbeli határokat szab a zenével való foglalkozásnak. Mindazonáltal a gyakorlás – ami napi fél órát vagy akár hat–nyolc órát is jelenthet – mint tanulási folyamat általános elveken nyugszik. Az alapelvet az *ismétlés* jelenti, de ezek az ismétlések csak akkor lehetnek eredményesek, hogyha állandó gondolati tartalom van jelen bennük. Az öncélú *ismételgetés* ezzel merőben ellentétes eredményhez vezet: azon hibáknak a rögzüléséhez és beidegződéséhez, melyektől eredetileg meg akartuk tisztítani előadásunkat.

A hangszeres zenélés vagy éneklés kezdeti stádiumában a test különböző részein (pl. a légzésben) érzékelhető újszerű igénybevétel. A tanulás korai szakaszában érdemes a rövid gyakorlási szakaszokat pár perces pihenőkkel megszakítani, valahányszor alábbhagy a koncentráció, vagy ha a különböző izomcsoportok az igénybevétel folytán elmegevednek.

A gyakorlás folyamatának kialakítása a merev, fontos szabályokkal szemben az egyéni tapasztalatra épül. Néhány általános elvet azonban mindezek ellenére leszögezhetünk. Ezek bemutatására vegyünk egy olyan feltételezett helyzetet, amelyben egy korábban soha nem látott és hallott zenemű gyakorlásához fogunk hozzá.

Mielőtt belekezdenénk a játékba

Nézzük át a kottát alaposan, belső hallásunkkal lehetőség szerint magunk elé idézve a művet! Ehhez feltétlenül rögzíteni kell a mindenkori előjegyzést, figyelembe véve, hogy például az egy kereszt előjegyzés egyaránt jelentheti a

G-dúrt és párhuzamos hangnemét, az e-mollt. Zongorakottáknál ebben az első vagy az utolsó akkord legmélyebb (basszus-)hangja nyújthat tájékoztatást. A hangnem meghatározásában segítségünkre lehet az e-moll fő karakterisztikájának számító emelt hetedik fok, a *disz* hang jelenléte is. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a hangnem megváltozhat a mű vagy a tétel folyamán.

Ezek után vizsgáljuk meg az ütemmutatót (metrumot), és alakítsuk ki elképzelésünket a darab tempójáról! Az ütemmutató utal az egy ütemen belüli ütések számára ($\frac{4}{4}$ -es ütemben négy, egyenként negyedkottányi, a $\frac{6}{8}$ -osban két pontozott negyednyi stb.). A harmadik fontos információ, amely az előjegyzés és az ütemmutató mellett a művek kezdetén áll, rendszerint egy olasz nyelvű szó, *előadási jel*, amely az előadás tempójára, karakterére utal (pl. *adagio*, *presto* stb.). Az előadási jeleknél szárazabban, ám precízebben határozzák meg a tempót a *metronómjelek*. A metronóm lapos, acélból készült ingával ellátott óraműszerkezet, melynek kilengési sebessége csúszósúlllyal szabályozható (kapható a metronóm zsebméretű, elemes változata is). Az inga kattánásai jelzik a kívánt időegységet. Az inga mögötti lapon függőleges beosztású, 40-től 208-ig tartó skálát találhatunk. Ezek az értékek az egyperces időegységnyi kattánások számát jelzik. A ($\text{♩} = 120$) metronómjelzés tehát azt jelenti, hogy a csúszósúly adott magasságba állítása mellett egy percre 120 negyedértéknek kell esnie. Újabban jóval kisebb, stopperóraszerű metronómok kezdik átvenni a régiéket helyét.

Figyeljük meg a frazeálási és artikulációs jeleket, gondosan megkülönböztetve a *legato*-íveket, valamint az elválasztott (pontokkal jelölt) *staccato* hangokat! Nem szabad figyelmen kívül hagynunk a megfelelő stíláriis szempontokat sem: számos előadási jel, mint a „Menuet”, „Bourrée” vagy a „Walzer” eleve egyértelművé teszik, hogy az ilyen jelzéssel ellátott darabokat a megfelelő társastáncok stílusjegyei alapján kell előadni. Egyéb művek stílusát a kor, a szerző, a műfaj, a frazeálás, a dallamvilág, a harmóniák, a ritmus alapján kell meghatároznunk. Az erre való képesség, a *stílusismeret* természetesen csak hosszú évek tapasztalata alapján sajátítható el.

Amikor játszani kezdünk

Foglalkozzunk következetesen egy művel! Egy zongoradarab esetében például vegyünk egy rövid szakaszt (kb. négy ütemet), és gyakoroljuk külön-külön a jobb és a bal kéz szólamait, ügyelve hogy a megfelelő hangokat játszuk helyes ritmusban és az előírt ujjrenddel (ujjazattal). Csak akkor győzhetjük a két kéz játékának összehangolását, ha ezek külön már beidegződtek.

Külön figyelmet szenteljünk a helyes ritmikai értékekre! Lassú tempóknál ajánlatos eleinte osztani az egységnyi ütések – a $\frac{2}{4}$ -es ütemet négy, a $\frac{6}{8}$ -ot (a két pontozott negyedérték helyett) hat nyolcadütésre. A metronóm hasznos segítségnek bizonyulhat annak megállapítására, hogy milyen mértékben térünk el a szigorú metrikai lüktetéstől.

Amint képessé váltunk a zenemű lejátszására a helyes hangokkal és ritmusban, figyelmünket az előadói, stílári szempontok felé fordíthatjuk (pedálhasználat, dinamika, frazeálás stb.). A nehézséget jelentő futamok, akkordmenetek külön munkát igényelnek. Ne essünk abba a hibába, hogy minduntalan előlről kezdjük a művet – jöllehet, időről időre erre is szükség van –, a gyakorlásra szánt idő nagy részében foglalkozzunk a technikai nehézséget jelentő ütemekkel. A gyakorlás, valamint a megfelelő ujjrend kialakítása érdekében szükséges kifejlesztenünk a képességet, hogy az ütemet bármelyik metrikai pontján el tudjuk kezdeni.

A „lapról olvasás” fejlesztése

A lapról olvasás – az előzetes tanulás nélküli azonnali lejátszás – az írott vagy nyomtatott zenei anyagnak a belső hallás segítségével történő első látásra történő fogalmi feldolgozását jelenti. Az erre való készség bizonyos embereknél születéstől fogva megvan (ezek nem feltétlenül kimagasló képességű zenészek is egyben). A zongora- vagy orgonaművek kottaképe természetesen sokkal több olvasási nehézséget jelent, mint a csak egy sorba lejegyzett műveké, mint amilyen pl. a hegedűre, fagottra vagy énekhangra írott daraboké.

A fejlett lapról olvasás (a zenészsargonban „blattolás” a német *vom Blatt* = lapról kifejezésből) elengedhetetlenül fontos zenei készség, amelyet a zenei tanintézmények felvételi vizsgáin speciális feladatokon keresztül vizsgálnak. Ezeknek a feladatoknak a rendszeres gyakorlása által ki-kí sokat tehet lapról olvasási készsége fejlesztéséért. A magyar zenepedagógia számos zenei írás-olvasás fejlesztő munkával büszkélkedhet, melyeknek nagy jelentőségű szerzői között szerepel többek között Kodály Zoltán. A zongoristák számára a két legkiemelkedőbb tanulmány Bartók Béla *Mikrokozmosz* c. többkötetes pedagógiai sorozata, valamint A. Johnson *Read and Play* („Olvasd és játszd!”) c. sorozata.

A lapról olvasásban döntő szerepet játszik a jó megfigyelőkészség: a vizuális információ – kulcsok, előjegyzés, hangmagasság, módosítójelek, kötőívek, dinamikai jelek – alapján alakítjuk ki a megfelelő fizikai reakciót (ujjainkkal, lábunkkal, légzőrendszerünkkel stb.).

A billentyűs hangszerek esetében külön problémát jelent lapról olvasás közben a megadott billentyűk leütése anélkül, hogy a játékos a kezét figyelhetné (az orgonánál ez a lábakra is vonatkozik). Természetesen ennek kiküszöböléséért is sokat tehetünk úgy, hogy egy-egy hangköz vagy akkord hangjait gondosan megfigyeljük, megpróbáljuk vizuálisan minél pontosabban rögzíteni, majd csukott szemmel eljátszani.

Feltétlenül szükséges, hogy a kotta olvasása során – amennyire lehetséges – előre tartsunk, s ezáltal több időnk maradjon a leírtak zenei kivitelezésére, olyan dolgokra is, melyek nem feltétlenül vannak rögzítve a kottában. A fejlett zenei hallás szintén fontos szerepet játszik a lapról olvasásban, és hasznos előtanulmány lehet a dallamoknak énekhanggal, a ritmusképleteknek pedig tapssal, kopogással való visszaadása, ezek gyakorlása.

A zenei emlékezet

A zene emlékezetben való rögzítésének képessége egyénenként igen eltérő lehet, és egyéb zenei készségekkel nem áll közvetlen kapcsolatban. A jó memória egyforma alapfeltétele az információ elraktározására, valamint előhívására való képesség.

A zenei memóriát az észlelés három különböző formája – a vizuális, az aurális és a taktilikus – alakítja ki. Azoknak, akik úgynevezett „fényképező memóriával” rendelkeznek, elég, ha a korábban látott kottaképet felidézük emlékezetünkben, a legapróbb részletekre kiterjedő pontossággal. Mások számára a zenei forma az, ami legfőbb jellemzőként megmarad a mű újbóli felidézéséhez. Miután az alapvető forma rögzült, az elemzés egyre inkább kiterjedhet a részletekre: először a dallamok, akkordok és a hozzájuk kapcsolódó ritmus szerkezetére, majd az ismétlődő motívumokra, végül az olyan általános elemekre, mint a skálamenetek, *arpeggiók* stb., végül pedig a *szekvenciamenetekre* (lásd: a „Zenei szakkifejezések tára” c. fejezetet).

Az aurális típusú észlelés a zenei hallás differenciálódásával együtt fejleszthető. A fül – a szemhez hasonlóan – egyaránt képes megragadni a zene formai jellemzőit, valamint a részleteket. A taktilikus észlelés eredménye az az érzet például, amelyet a hegedűs ujjvégei közvetítenek a korábban megismert zenemű felidézésekor. Ezen a módon rögzítik a vonós hangszerek, hogy egy futam során mely ujjak kerülnek közelebb és melyek távolabb egymástól, valamint azt, hogy hol vannak a különlegesen nagy lépések. Ez a fajta észlelés az énekes számára nem hord magában információt, ám az éneklés során is pontosan rögzíthetők azok az érzetek, amelyek egy hang helyes képzésénél fellépnek.

A fellépő idegesség gátlólag hathat a tanulás folyamatára és memóriazavarokhoz is vezethet. A túlzásba vitt tudatos összpontosítás szintén gátolja az emlékezést; ilyenkor érdemes a művet végigjátszani (-énekelni) a memorizálás igénye nélkül, egyes pontokat megjegyezve és szabályos időközönként megismételve.



3. kép. Ravi Shankar szitárjáték közben. Shankar, az indiai klasszikus zene tolmácsolója, a világ szinte minden országában fellépett

Segédeszközök a zenei emlékezet fejlesztésére

Hasznos és tanulságos lehet, ha minél többet hallgatunk zenét rádión, lemeztől, magnetofonról úgy, hogy közben igyekszünk minél pontosabban megjegyezni a tempót, a frazeálást, a dinamikát.

Egyes elektronikus zongorák billentyűzetén kis fényjelek jelzik azokat a billentyűket, amelyeket aktuálisan le kell ütni.

Ezenkívül kaphatók mind klasszikus, mind könnyűzenei gyakorlásra alkalmas felvételek, azaz olyan CD-lemezek, amelyek különböző módokon játszhatóak le (például különböző sebességgel, az eredeti hangmagasság megtartásával, zongoraművek esetében csak az egyik kéz szólamának megtartásával, amelyhez hozzájátszhatjuk a másik kéz szólamát). A dzsessz-zenészek számára van forgalomban a *play along*-felvételek sorozata, amelyek lehetővé teszik a játékos számára, hogy vezető dzsesszegyüttesek és -előadók felvételeinek kíséretével játsz hasson. A felvételekhez kézikönyv is járul, amely a gyakorlásra vonatkozó útmutatásokat tartalmazza. Végül óriási választékban kaphatók a zenei élet minden területéről (szimfonikus zenekari koncertek, hangszeres előadók, operaelőadások, dzsesszkoncertek stb.) videofelvételek.

A ZONGORA ÉS ELŐDEI

Az első billentyűs hangszerek

Mint bizonyára tudjuk, a zongora viszonylag újkeletű hangszernek számít, mindazonáltal egyes előfutárai már a 15. század első felében feltűntek, s ezek mindegyike tartalmazta a mai zongora egy-egy elemét.

Ezek közül az előfutárok közül is a *klavikord* a legkorábbi. A jellegzetesen 15. századi hangszer alakja általában lapos téglatest – lábak nélkül, mivel asztalra fektetve játszottak rajta. A billentyűzet mechanikája felettébb egyszerű: valahányszor egy billentyűt leüt a játékos, egy apró rézlemez, a *tangens* érintése rezgésbe hozza a húrt. A klavikord hangja puhább, mint a többi billentyűs hangszeré, különlegessége, hogy vibrato-hatást* lehet vele elérni, mégpedig úgy, hogy a játékos finoman rezegteti ujját a lenyomott billentyűn, ezzel a hangmagasság ritmikus váltakozását váltva ki.

A klavikordétól eltérő a *virginálok*, a *spinét* és a *csembaló* mechanikája: megszólaltatásukra emelőszerkezetek szolgálnak, amelyekre bőr- vagy filcplekturum (pengető) van erősítve. A billentyű lenyomásakor – egy lécsúsztatása során – a plekturum a húrozathoz ér, majd visszatér eredeti nyugalmi helyzetébe. A virginálok és spinétek egy húrsorral rendelkeznek, mindegyik húrhoz külön emelőszerkezet tartozik. A virginálok hangszekrényre négy- vagy ötszögletes, míg a spinétre a szárny- vagy háromszögforma jellemző. A fenti két pengetős-billentyűs hangszernél lényegesen finomabb kidolgozású a csembaló. Hangszekrényre hasonló a majdani zongoráéhoz, általában kétmanuálos, de előfordul hárommanuálos változata is. A csembalójátékot számos kéziregiszter és pedál egészíti ki, amelyek segítségével a játékos változtathatja az egy billentyűzethez tartozó hurok számát, valamint különböző hangeffektusokat** kelthet. A csem-

* *Vibrato* (ol. = 'remegve') a klavikord billentyűzetén a vibratóval hosszan „lebegő” (periodikusan változó magasságú) hangot állíthatunk elő.

** lant, hárfa

baló hangja átható és csengő, ugyanakkor a zongoráéhoz hasonló hosszú, kitar-
tott hangok képzésére nem alkalmas.

Ennek köszönhető a 17–18. századi csembalomuzsikában kifejlesztett trillák,
díszítések megjelenése, amely által a hangzás teltebbé, intenzívebbé vált (főleg
a lassú tételekben).

Az utóbbi években megnövekedett a korhű billentyűs hangszerek iránti
érdeklődés. A csembaló nemcsak a barokk zenekari művek* (Bach, Händel,
Vivaldi) kísérőhangszere, hanem szólóirodalma is jelentős. Ezek a művek
jórészt a 17–18. századból származnak, olyan szerzőktől, mint Couperin, Scar-
latti, Bach, Händel; a 20. században ismét születtek csembaloművek, mint de
Falla csembalóversenye (1926), Poulenc versenyműve csembalóra és
zenekarra (*Concert champêtre*, 1927–28) és Ligeti György *Continuumja* (1968).

A zongora

A zongora legkorábbi változata a padovai Bartolomeo Cristofori nevéhez
fűződik az 1700-as évek elejéről. A zongora a mai napig őrzi a Cristofori által
kifejlesztett mechanikai elvet, jöllehet ennek a korabeli típusnak filcborítású
kalapácsait a billentyűzet még nem közvetlenül hozta működésbe, hanem egy
fa emelőszerkezet közvetítésével. Az *escapement*, vagyis „kiváltó” alkalmazása
lehetővé tette, hogy a kalapács a leütés után azonnal elhagyja a húrt, biztosítva
ezzel annak szabad rezgését. Nagy jelentősége volt továbbá a tompítók
alkalmazásainak, melyek a billentyű leütésének pillanatában felemelkedtek a
húrról, és csak a billentyű elengedésekor hullottak vissza, világosan behatá-
rolva a húr rezgésének időtartamát.

Cristofori az általa kifejlesztett hangszer *gravecembalo col piano e forténak*
nevezte el (forte és piano csembaló), amelyből a zongora máig is használatos
neve, a *pianoforte* származik (nem tévesztendő össze egyik előfutárával, a
fortepianóval. A Cristofori-féle zongora óriási vívmánya – szemben a csem-
balóval – a billentés „érzékenysége”, amely lehetővé tette, hogy a billentyű
leütésének erősségével arányosan növekedjék a hangerő.

A zongorák mechanikája számos újításon, finomításon ment keresztül a 18.
század folyamán. Ezek a német Gottfried Silberman, az angol John Broadwood,
valamint a francia Sébastien Erard nevéhez fűződnek.

* A barokk zenekari művekben általános a *continuo* vagy „számozott basszus”
használat, amely a zenekari anyagnak egy a basszusmeneteket játszó hangszerrel való
kiegészítését jelenti. A continuo-játékra egyaránt alkalmas lehet a csembaló, a viola da
gamba vagy a cselló.

A korabeli zongoratípusok nem rendelkeztek pedálrendszerrel, ennek következtében a megszólaltatott hangok hosszúsága erősen korlátozott volt, s ezt különböző módokon próbálták ellensúlyozni: pl. a húrok hosszabb időtartamú zengése érdekében (ezt a célt szolgálja a modern zongora jobb pedálja) a térddel szabályozható ékekkel, amelyek a tompítókat hosszabb ideig tartották a húr fölött. A piano hatás elérésére a kalapácsok közé illesztett textildarabot használtak.

A *tőkét*, vagyis a zongora belső vázát, amelyben a húrozat csavarószögei feszülnek, eleinte jó minőségű, különleges technikával szárított fából készítették, ez azonban a terhelés alatt csak rövid ideig tudta tartani a húrok kellő feszültségét, s a hangszer elhangolódott. Később egyre vastagabb keretet készítettek, amelyet vas- vagy acélpáncéllal vontak be, hogy a hangszer ellen tudjon állni az egyre növekvő feszültségnek, ahogy egyre nagyobb zongorák épültek, melynek oka a folyton bővülő koncerttermek és a mind nagyobb számú közönség támasztotta hangigény volt az új hangszerekkel szemben. A következő újítás 1835 körül tűnt fel: az öntöttvas keret lehetővé tette az ún. „kereszt-húrozást”, vagyis hogy az egyik húrcsoport a másik felett átlós irányban húzódhasson. A modern zongora mély regisztereinél egy különlegesen vastag vagy két közepes vastagságú húr alkot egy hangot, a felsőbb regiszterekben egy-egy hangot egységesen a húrok hármas csoportjai alkotnak.

A mindössze négy és fél oktáv hangterjedelmű Cristofori-zongora óta fokozatosan alakult ki a mai zongorákra jellemző hét, hét és fél oktávos hangterjedelem. A manapság gyártott zongorák két típusba sorolhatók. Az egyik típus a *pianino*, azaz olyan zongora, amelynek húrjai a zongoráéval ellentétben függőlegesen feszülnek, és a kalapácsok oldalirányból ütik meg őket. A zongora és a pianino hangterjedelme hozzávetőlegesen megegyezik, az utóbbi hangja azonban kevésbé telt és nemes. A másik típus az úgynevezett „nagy” zongora avagy „grand piano”, amelynek mérete a szinte kicsinyített változatnak tűnő típusoktól egészen az óriás hangversenyzongorákig terjed. Régebbi korokból ismeretes a négyszögletes korpuszú asztalzongora, valamint az úgynevezett „zsiráfzongora”.

A zongorapedálok

A modern zongorának két pedálja van: jobb vagy *fortepedál*, illetve a bal oldali vagy *piano*-, más néven *tolópedál*. Nagy hangversenyzongoráknál gyakori a középső, ún. *prolongációs pedál*, amelynek lenyomásával kizárólag az adott pillanatban leütött hang vagy hangzat tompítói emelkednek fel. Ezenkívül ismerős még az egyes zongorákon látható, a gyakorlás céljait szolgáló, fokozott

tompítást elősegítő pedál. A fortepedál használatakor a hangfogók felemelkednek a húrozatról, s ezáltal a húrok hosszabban csengenek ki, mivel a csengés egészen a pedál elengedéséig, illetve a húrok tényleges rezgésének megszűntéig tart (a zongora felső regiszterének különlegesen rövid húrjai rövid lecsengésük miatt nincsenek hangfogóval ellátva). A jobb pedál felemelésekor a leütött hang rezgése az egész húrozatra áterjed.

A pianopedál kétféle mechanikájú lehet: pianínók esetében a kalapácsok a bal pedál használatakor nem emelkednek fel teljes mértékben a húrokról, míg a zongoráknál egy lécs segítségével a teljes klaviatúra oldalirányban elmozdul, ezáltal a kalapácsok a három húrból álló csoportoknak csak két tagját ütik meg. A pianopedál használata különleges hanghatást eredményez. A zongora jobb és bal pedáljai együttesen és külön-külön is működtethetők.

A zongora billentyűzete (klaviatúra)

A billentyűzetet a fehér és a fekete billentyűk szabályosan váltakozó sora képezi, amelyben a fehér billentyűk szabályosan sorakoznak egymás után, a fekete billentyűk pedig kettős vagy hármas csoportokat alkotnak. Azok a fehér billentyűk, amelyek közé egy fekete billentyű ékelődik, egy egészhang, vagyis kis szekund távolságnyra vannak egymástól (pl. a c—d.), azok pedig, amelyek között nincsen fekete billentyű, félhang (kis szekund) távolságra (e—f).

A zongora billentyűjének kiosztása

Négy oktáv a zongora billentyűzetén



A zongorajáték

Számos különböző zongoramódszertant ismerünk, amelyek eltérően vélekednek a helyes kéz- és testtartásról, a zongoraszék megfelelő magasságáról stb. Ehhez járulnak a múlt században érvényesülő, a modern zongorajáték kialakulásához vezető, mára már csak stilisztikai és zenetörténeti jelentőséggel bíró játékfelfogások, szemléletmódok. A zongorajáték eme hőskorában

számtalan forradalmian új játékmód szorította háttérbe korábban csalhatalannak hitt elődjét. Külön gyakorlatok születtek az ujjak erősítésére és tornáztatására, amihez különböző mechanikus segédeszközöket is igénybe vettek: Robert Schumann egyik ujjának teljes bénulását köszönhette egy saját maga által kitalált ilyen szerkezetnek.

A kora legnagyobb zongoravirtuózáként számon tartott Liszt Ferenc (1811–1886) egész nemzedéknyi zongoristát nevelt, akik aztán kalapácsokat és húrokat törtek-zúztak abbeli igyekezetükben, hogy minél nagyobb hangot nyerjenek a zongorából. Ignaz Moscheles (1794–1870), aki előadóként és pedagógusként egyaránt kiemelkedő jelentőségű volt, a kizárólagosan az ujjakra szorítkozó játékmód elvét hirdette, a csuklók olyan merev passzívítását írva elő, hogy tanítványainak – útmutatása alapján – egy pohár vizet kellett mindkét csuklójukon egyensúlyozniuk játék közben!

Szerencsére a korszerű zongorajáték kialakításában a fenti elméletnél nagyobb hatással volt a kiemelkedő jelentőségű európai pedagógus, Tobias Matthay (1858–1945), aki számos könyvében fejtette ki az általa képviselt, az ellazulásra és állandó izomkontrollra épülő módszertanát. A századforduló másik nagy iskoláját a lengyel Theodor Leschetizky neve fémjelezte – keze alól többek között olyan klasszisok kerültek ki, mint J. J. Paderewski (1860–1941) és Arthur Schnabel (1882–1951).

A magyar zongorapedagógia nagy hatású alakja volt Thoman István (1862–1940), aki zongoraművészek egész nemzedékét nevelte fel, tanítványai voltak Bartók Béla, Dohnányi Ernő, Reiner Frigyes, Ungár Imre.

A zongorajáték sajátos nehézségei (a pusztá kottaolvasáson túl) a jobb és bal kéz összhangjának megteremtése, az ujjrend és a frazeálási jelek megértése, valamint a pedál rendeltetészerű használatának elsajátítása.

A zongora elve alapján véve az ütőhangszerek családjához hasonló, így természetesen a puha, dallamos *legato* játékmódban nem veheti fel a versenyt olyan hangszerekkel, mint a hegedű vagy a fuvola. A zongorajáték egyik fő nehézsége ennek az ütőhangszerjellegnek a minimálisra szorítása, amely elengedhetetlen követelmény bizonyos futamok, *legato* dallamok előadásánál. Ennek feltételei egyrészt a finoman kiművelt, a legapróbb árnyalatokat is érzékelő hallás, másrészt a különböző hangminőségeket eredményező billentésmódokra való érzékenység. A billentést alapvetően két erőforrás határozza meg: az ujjak izommunkája vagy a kar tömege, illetve ezeknek tetszőleges arányú kombinációja.

A kezdő zongorista számos kitűnően szerkesztett zongoraiskola közül válogathat: a tanár feladata, hogy kiválassza ezek közül a legalkalmasabbnak tűnőt. A legtöbb módszer alapját az „ötujjas hangcsoportok” képezik, azok,

amelyek adott közállásnál a jobb és bal kéz ujjainak természetes játékerébe esnek. Miután a kezdő túljutott a csak egy-egy kéz játékát igénylő, első kis darabokon és gyakorlatokon, megkezdődhet a kezek játékának összehangolása. A tanulásnak ebben a korai fázisában a rövidebb darabok mellett a tananyagot főként az ujjak erősítésére, munkájuk kiegyenlítésére szolgáló skálák, gyakorlatok képezik. Emellett szükséges a lapról olvasás, valamint a játék ellenőrzését jelentő zenei hallás állandó fejlesztése.

Zeneművek zongorára

A zongorára írott művek *repertoárja* minden más hangszerénél terjedelmesebb, ezenfelül a klasszikus zenének szinte nincs olyan műve – legyen az bármely más szólóhangszerre vagy zenekarra írva – amelynek ne lenne zongoraátírata. Jóllehet a zongora a legmechanikusabb hangszer (az orgonával és az elektronikus hangszerekkel egyetemben), a zeneszerzők nagy előszeretettel komponáltak zongoraműveket.

A nagy zeneszerzők közül sokan voltak a zongorának vagy valamelyik billentyűs elődjének mesterei. Ennek a hagyománynak a jegyében születtek olyan művek, mint Bach *Wohltemperiertes Klavier* c. kötetei, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert szonátái, versenyművei, valamint a nagy romantikus szerzők, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, majd Debussy zongoraművei.

Zongoranégykezesek

A két zongoristának egy zongoránál való játéka az együttműködés öröme mellett hatékonyan fejleszti a lapról olvasás készségét, valamint a ritmikai fegyelmet, mivel erre nagy szükség van a partnerrel való együttműködésben.

A zongoranégykezesek szólamai egyazon leíratban szerepelnek (a szólamok sorpárjai lehetnek egymás alatt, vagy elosztva a kotta jobb és bal oldalára). A felső szólam (*primo*), amelyre jellemző, hogy gyakran mindkét sora violínkulcsban van lejegyezve, a klaviatúra felső (jobb kéz felé eső) részén játszandó. Ebben az esetben az alsó szólam (*secondo*) általában két basszuskulccsal jelölt sorpárt tartalmaz. Általában az alsó szólamot játszó partner felelős a pedálhasználatért, ezenfelül gyakran a lapozás feladata is rá hárul.

A négykezes zongorairodalom rendkívül sokrétű: a mindkét szólam számára egyforma technikai felkészültséget igénylő előadási darabok mellett (ezek közül talán a legismertebbek és legnépszerűbbek Schubert négykezes művei)



4. kép. A képen W. A. Mozart (1756–1791) csemlalón kíséri apja, Leopold hegedűjátékát

számos olyan pedagógiai célzatú művel találkozhatunk, ahol az egyik szólam lényegesen könnyebben játszható a másiknál, így kiválóan alkalmas a tanár és a növendék közös muzsikálására.

Hogyan válasszuk ki a megfelelő zongorát?

A zongorák magas ára miatt a megfelelő hangszer kiválasztását nagy körültekintéssel kell végezni. A legtöbb műkedvelő zongorista számára általában elérhetetlenek az olyan nagy márkák – főként ha a hangszerek újak vagy különlegesen jó állapotban vannak –, mint a híres Bechstein-, Bösendorfer-, Blüthner- vagy a zongorák koronázatlan királyának számító Steinway-zongorák. Amellett, hogy a zongorák ára lényegesen magasabb a pianinókénál, a komolyabb nagy-zongorák, vagyis hangversenycélokra is alkalmazható zongorák már rendkívüli méretük miatt sem tarthatók egy átlagos méretű lakásban.

A pianinók mérete is változó: a nagyobb építésű hangszerek gyakran telt és zengő hangzást adnak, a kisebb típusok azonban nem alkalmasak a komolyabb zeneművek támasztotta hangigény kielégítésére.

A különböző újságok hirdetései útján jó eséllyel juthatunk használt zongorához, és amennyiben ez márkás darab és az állapota megfelelő, gyakran jobb vételnek bizonyulhat, mint egy új hangszer. Ha a zongora régi, és nincs felújítva, ajánlatos szakember segítségével felmérni az állapotát, mivel egy elhanyagolt hangszer felújítási költségei jelentősek lehetnek. A legáltalánosabb elégtelenségek lehetnek többek közt a kopott, molyrágtá filcrátétek, a deformálódott tompítók, kalapácsok, rozsdás húrok, kopott billentyűk. Pianinók esetében külön ügyeljünk arra, hogy a kiszemelt hangszer ne függőleges, hanem kereszt-húrozású legyen, páncéltőkével (szemben a fatőkés típusokkal), valamint hogy a tompítók lehetőleg a kalapácsok alatt és ne felettük helyezkedjenek el.

A zongora karbantartása

Ellentétben egy régi mesterhegedűvel, a zongora nem válik nemesebb hangszerré az idő előrehaladtával. A rendszeres igénybevétel következtében a kalapácsokon és filceken árokszerű bemélyedések keletkeznek, ezért bizonyos időközönként ezeket cserélni kell. A billentyűket borító elefántcsont vagy műanyag lapocskák is elvékonyodhatnak és cseréire szorulhatnak.

A zongora helyét különös gonddal kell megválasztani: kerüljük az olyan helyeket, ahol a hangszer rendszeres léghuzatnak vagy nedvességnek van kitéve. A nyirkos fallal való érintkezés is okozója lehet a húrok rozsdásodásának

vagy a kalapácsok deformálódásának. A központi fűtés okozta száraz levegő szintén előnytelen a zongora számára, ezen azonban könnyen segíthetünk úgy, hogy a szobában párologtató berendezést működtetünk. Rendszeres időközönként vagy szállítás után szükség van a zongora felhangolására az általánosan elfogadott $A = 440$ Hz-es szintre. Ehhez gyakorlott szakember, zongorahangoló szükséges. Egy esetleges szállítás után nagy valószínűséggel szükséges a zongora újrahangolása.

AZ ORGONÁK CSALÁDJA

Az elektronikus hangszerek korszakának beköszöntéig az orgonák családjába a templomi orgona, a harmónium, valamint az orgonával azonos alapelven működő hangszer, a harmonika tartozott. Mára az elektronikus orgonák szinte végtelen számú változatával találkozhatunk, az egyszerű „keyboard”-októl, vagyis kis hangterjedelmű, könnyen megszólaltatható elektronikus billentyűzetektől egészen a templomok, hangversenytermek által támasztott igényeket kielégítő típusokig, amelyekhez már csaknem a klasszikus orgona megszólaltatásához szükséges tudás és tapasztalat szükséges.

Az orgona

Ezek a hangszeróriások minden esetben egyedi szempontok figyelembevételével épülnek, ezért bármilyen leírás csak *egy* konkrét hangszerre vonatkozhat. Az alábbi hangszer, amelyet szemléltetőnek vettünk, az orgonapadon helyet foglaló orgonista számára első látásra csak annyit árul el, hogy közepes nagyságú, három *manuállal* (billentyűsorral) rendelkező hangszer.

Az orgona aktív játéktérülete a *játszóasztal*, amelyből kiemelkedik a három, lépcsőzetesen elhelyezkedő manuál, egyenként általában 61 fekete és fehér billentyűvel. A manuálok egyébként nagyban hasonlítanak a zongora klaviatúrájára, noha rövidebbek annál. A legfelső, 3. manuálhoz tartozó sípok (redőnymű) olyan szekrényben vannak elhelyezve, melynek elülső falát zsaluzattal látták el. A zsalu vagy redőny lapjai elfordíthatók: hol nyitva, hol zárva állnak, tehát egyszer elzárják, máskor szabadon hagyják a hang útját. A hallgató számára a hangerő ennek megfelelően nő vagy csökken. A folyamat a pedálklaviatúra fölé épített billenőtalp (redőnytalp) által szabályozható. A középső, második manuál a főmű, amelyet a játék során a legtöbbet használnak. Az alsó manuál

neve: *pozitív*. Az orgonista lábai alatt helyezkedik el a nagyméretű (kb. két és fél oktáv terjedelmű) fabillentyűzet, a *pedálmű*. Előfordul, hogy a játszóasztalt távolabbra helyezik el az orgonától. A kettő elektromos kapcsolatban van egymással, így az orgonista jobban hallja saját játékát és közelebb helyezkedhet el a kórushoz vagy zenekarhoz.

A manuálok mindkét oldalán számos kapcsoló, *regiszter* látható. Egyes orgonákon a regiszterek funkcióját fogantyúkarok, másokon kétállású kapcsolók látják el. Minden egyes regiszter egy-egy teljes sípkészletet hoz működésbe, a sípok azonos hangszínűek. Erről a hangszínről, illetve a leghosszabb síp lábmértékegységben megadott hosszáról kapja a regiszter a nevét. A nyolclábás (8') regiszter az adott billentyű abszolút hangmagasságát szólaltatja meg, ugyanez a regiszter 4', illetve 2' változatban ugyanezt a hangot egy, illetve két oktávval magasabban, a 16' változatban egy oktávval mélyebben állítja elő. Az egyes manuálok és a pedál saját regiszterkészlettel rendelkeznek. Ha valamenyi regiszter ki van kapcsolva, a hangszer semmilyen hangot nem ad ki a billentyűk lenyomásakor. A pedál fölött ún. *kombinációk* találhatók, olyan kapcsolók, amelyekkel előre meghatározott regiszterkombinációk hozhatók működésbe anélkül, hogy az orgonistának játék közben fel kéne emelnie kezét a billentyűzetről. Néhány orgonán ugyanerre a célra *hüvelykkapcsolók* találhatók a játszóasztal előlapján. A hangzáshoz szükséges regiszterek megtervezését *regisztrálásnak* nevezzük, az ehhez szükséges tudás- és tapasztalatanyag elsajátítása az orgonista egyik első számú feladata.

A *kopula* kapcsolók segítségével két manuál regiszterei kapcsolhatók össze. Ha például az orgonista a redőnyművet a főművel összekapcsolja, a főmű manuálján játszva a redőnymű bármely regisztere megszólaltatható, ezáltal növekszik a hangszín-variációk skálája. Az oktáv és szuboktáv kopula működtetése lehetőséget ad a billentyűzet abszolút hangmagassága mellett az egy oktávval magasabb, illetve mélyebb regiszter megszólaltatására.

A különböző orgonaregiszterek hangszíneinek vegyítése szinte végtelenül variálható, a mintegy 6 kopula és 30 regiszter által. A regiszterek megoszlása általában a következő: 10-10 tartozik a fő- és a redőnymű diszpozíciójába, öt a pozitív és további öt a pedálmű tartományába. A főmű képviseli rendszerint a legnagyobb hangerőt, a tekintélyes számú principálnak, valamint a fuvola- és nyelvsípoknak köszönhetően. A redőnymű „néma” principálokat, fuvola- és nyelvsípokot tartalmaz nagy választékban. A pozitív diszpozícióját az éteri hangú fuvalák és a visszafogottabb hangzású nyelvsípok jellemzik.

A regiszterek az általuk keltett hang karaktere alapján két fő típusra oszthatók: a *fedett* sípok fojtottabb hangzást eredményeznek az azonos hosszúságú

(hangolású) *fedetlen* sípokénál. E két alaptípus között léteznek átmenetek aszerint, hogy a rezonátorcső felső nyílása milyen mértékben fedett.

Principálok

A principál adja az orgona alaphangszínét, amely mérsékeltén tömör, helyenként fémes csengésű. A principálok lehetnek fedettek, félfedettek vagy nyitottak.

Fuvolák

A fedett, félfedett vagy nyitott ajakregiszterekkel a fuvola hangszínére emlékeztető hatás kelthető. Mivel lecsengésük igen rövid, kiválóan alkalmazhatók gyors futamok játszására. Az effektus a piccolo 2', a csöves fuvola 4', a csöves-síp 4', a cimbel 8' és a basszus fuvola 8' pedálregiszterének kombinációival érhető el.

Apró ajaksípok

Apró réznyelvekkel ellátott sípok, amelyek a fuvolákénál lényegesen átütőbb, metszőbb hangzást érnek el. Legjellemzőbb regiszterei: klarinét 8', oboa 8', trombita 8', harsona 16' pedálregisztere.

Vonósok

Réznyelvekből készült, kis átmérőjű ajaksípok, amelyek nagyban hozzájárulnak a hangzás átütő erejéhez. Az ehhez használatos regiszterek: viola da gamba 8', violon 8', dulcián 8'.

Mixtúrák

Ún. kevert játékok, ahol az egyes billentyűkhöz több síp tartozik.

Az egyéb regiszterek

Vannak olyan regiszterek, amelyek nem a billentyűzetnek megfelelő hangmagasságot szólaltatják meg, hanem az adott hang valamelyik felhangját.

A romantika korszakában, a 19. században rendszeresek voltak a szeptim-felhangok, mára a kvint-, szeptim- és terc-felhangok a legáltalánosabbak.

A 8' regiszterek használatosak a leggyakrabban az orgonán. A mixtúrák és az *aliquot*-játékok csak a 8', 4' és 2' regiszterekkel együtt használhatók, hangzásukban a felhangok hangszínét dúsítják. A „vox celeste” regiszter egy billentyű lenyomásakor két sípot szólaltat meg, ezek közül az egyik egy kicsit magasabbra van hangolva, mint a másik. Ezt többek közt az *echo gamba* regiszterhez társítva használják, amelynek kísértetiesen fátyolos, lebegő jelleget kölcsönöz. A „vox humana” regisztert az emberi hang utánzására találták ki, ezt általában a *tremulant* regiszterrel keverik (utóbbi hanghatása a levegő egyenetlen átáramoltatásán alapul).

Az alapvető különbséget az orgona és a zongora játéktechnikája között már az 1. fejezetben tárgyaltuk. Az orgonista mindkét kezével játszhat ugyanazon a manuálon, vagy akár egyidejűleg más-más manuálokon is. Az orgona regisztrációjának művészete nagy tapasztalatot és körültekintést igényel. A hangkarakter semmiféle leírása nem helyettesítheti a hangzásbeli élményt. A pedál és a manuálok működtetése során egyensúlyra kell törekedni. Az orgona hangszínében a 8'-as regiszter hangszíne kell hogy uralkodó legyen.

Az orgonán *crescendo*-hatást úgy kelthetünk, hogy fokozatosan kapcsoljuk be az újabb és újabb regisztereket (a legtöbb orgonán találhatunk ún. *crescendo*-hengert is). Ezzel ellentétes (*decrescendo*) hatás érhető el a regiszterek fokozatos kikapcsolásával.

A regisztrálásnál mindenképpen ügyelni kell, hogy általában azonos családba tartozó regisztereket kombináljunk (ilyen családok a principálok, fuvolák, vonósok, nyelvek), mivel a kevert regiszterek egy idő után zavarossá teszik a hangzást. Kisméretű orgonák esetében, amelyeken csak kevés regiszter található, a 4' és a 16' regiszterek váltogatása hozzájárulhat a hangzás változatosságához.

A pedál billentyűi alakjukra nézve hosszúak és keskenyek, elrendezésük a zongora billentyűzetének mintáját követi. Megszólaltatásuk sarokkal vagy lábujjheggyel történik, nem leütéssel, hanem a boka által irányított nyomással. Gyorsabb meneteknél előfordulhat a lábak keresztirányú mozgása is.

Az orgonazenét három rendszerben jegyzik le, egy-egy a két manuál, a harmadik a pedál számára. A hangszer irodalma ugyan terjedelmében nem hasonlítható a zongoráéhoz, azonban magában foglalja a páratlan Bach-műveket, Händel versenyműveit orgonára és zenekarra, valamint olyan nagy romantikus és 20. századi szerzők darabjait, mint Reger, Rheinberger, Franck, Hindemith, Messiaen.

Az elektronikus orgona

Nem vitás, hogy a legnagyobb és legtökéletesebb elektronikus orgona hangzása sem pótolja a valódi orgonáét (a legtöbb templomban a mai napig ezt találjuk). Mindemellett az elektronikus orgonának kétségtelen előnye, hogy kevésbé költség- és helyigényes, mint klasszikus elődje, bár élettartama lényegesen rövidebb.

Az elektronikus hangverseny-, illetve templomi orgonáknak számos változatát ismerjük. A régebbi típusoknál az alaphangot elektroakusztikus úton felerősített forgótárcsák által keltett mechanikus rezgés képezte. Egy másik, későbbi típusnál maga a rezgéskeltés is elektronikus úton történik, mégpedig audio- vagy infrafrekvenciás generátorokkal. Ismét más elv szerint a rezgést tranzisztorokkal keltik: a tranzisztoros orgonáknak nagy előnye, hogy esetleges feszültségcsökkenés esetén megtartják eredeti hangolásukat. A hangot számos, a teremben vagy templomban elhelyezett hangszóró teszi térszerűvé. Az elektronikus orgona játékmódja sok tekintetben hasonlít a valódi orgonáéhoz, s így gyakorló hangszerként kiválóan pótolhatja azt.

A számítógépek megjelenése forradalmasította az elektronikus orgonákat. Ezeknek a nagyméretű modelleknek egyikében, az „Allen Digital Computer Organ”-ban elhelyezett nagy teljesítményű számítógép a hangszínek szinte kimeríthetetlen variálását teszi lehetővé. A vezérlő számítógép egy kétmanuális orgona 36 regiszterének összes paraméterét tárolja. Egyes típusok mágneskártya-leolvasó rendszerrel működtethetők, így a hangszínskála korlátlanul bővíthető.

Néhány elektronikus orgonán mód van a zenei anyag lassú tempóban történő felvételére, majd gyorsított reprodukciójára. Míg a hagyományos orgonát időről időre hangolni kell, az elektronikus orgona korlátlan ideig őrzi eredeti hangolását, ezenkívül gombnyomásra változtatható a teljes billentyűzet hangolása, amely nagyban megkönnyíti a transzponálást.

A harmónium

E hangszer hangképzésének alapját a szabadon rezgő fémnyelvek, *nyelv-sípok* jelentik, amelyek a rezonátorcső levegőjének kiáramlását megtörik, anélkül azonban, hogy azt teljességgel megakadályoznák.

A harmónium manuáljának hangterjedelme egyezik az orgonáéval (öt és fél oktáv), a hozzá való műveket két sorban írják, mint a zongoránál. A manuál fölött helyezkedik el az a tíz regiszterkapcsoló, melyek közül nyolc számozott,

kettő számozatlan. A számozott regiszterek mindegyike egy-egy orgonasíp-készletet hoz működésbe. A számozatlan kapcsolók a *Grand Jeu* és az *Expression* játékmódokra szolgálnak. A *Grand Jeu* bekapcsolásával a hangszer valamennyi regisztere működésbe hozható. Az *Expression* játékmód lényege, hogy a levegő az egyenletes szélnyomást biztosító *szélládák* megkerülésével, közvetlenül kerül a fúvókából a nyelvekbe, így a hangerő a lábbal történő fújtatás által közvetlenül befolyásolhatóvá válik. A harmónium rendelkezik továbbá két, az orgona felépítéséből már ismerős kopulával, valamint *tremulant* regiszterrel. A manuál alatt található két darab térdregiszter-kapcsoló nyitásával valósítható meg a *generalcrescendo*, melynek során a jobb térdkapcsoló crescendo hatásához járulnak hozzá a bal oldali kapcsoló által fokozatosan működésbe lépő regiszterek, amelyek csak a billentyűk lenyomására halnak el.

A harmonika

A harmonikák technikailag legfejlettebb típusa, amelynek átcsapó nyelvszél- fújtatós síprendszere a zongora klaviatúrájához hasonló billentyűzettel szólaltatható meg. A jobb kéz billentyűzetét a bal kéz számára szolgáló, a basszus-hangokat megszólaltató gombbillentyűk egészítik ki. A billentyűk lenyomásakor a levegő útja szabaddá válik a szélrekeszekben elhelyezett nyelvekhez. A bal oldali basszus- és akkordmű átlagosan 120 gombból (ezen belül 40 basszushangból és 80 akkordból) áll, ez a szám a gyakorlatban azonban 12-től akár 210-ig is terjedhet. Újabban egyre gyakrabban alkalmaznak szóló basszus-műveket, ami által a bal oldalon is lehetségessé válik a pontos hangmagasságú dallamjáték.

A harmonikának különböző, gyermekek számára gyártott kicsinyített változatai ugyanúgy forgalomban vannak, mint a fújtatók és nyelvek nélküli, tisztán elektronikus rendszerű harmonikák.

AZ ÉNEKHANG

Az éneklés, legalábbis a *helyes* éneklés alapja természetes folyamat. Van, akik velük született adottságaik révén különösebb erőfeszítés vagy tanulmányok nélkül is erőteljes, zengő hangszerré tudják fejleszteni természetből adott hangjukat (a walesiek például közismertek természetes orgánukról). A legtöbb ember számára mindazonáltal hosszas, kitartó tanulmányokra van szükség ahhoz, hogy énekhangjuk kiteljesedjen.

A hangképzésnek számos különböző módszerét, iskoláját ismerjük, és az alkalmas tanár kiválasztása is körültekintést igénylő feladat. Megfelelő irányítás mellett nagy előremenetelt lehet tenni a hangminőség és a hangterjedelem tekintetében, ugyanakkor az a tanár, aki rosszul méri fel növendéke hangfaját, vagy túlságosan hajsolt tempót diktál, könnyen jöveteletlen károsodást idézhet elő a rá bízott tanuló hangszalagjaiban.

A hangképzés alapjai

Az énektanulmányokat két alapvető szempont vezérli: egyrészt a tömör és fényes énekhang megteremtése, másrészt a szavaknak és a szavakat alkotó hangoknak a precíz megformálása, kiejtése.

Az énekhang – amely az egyetlen természetes folyamat által keltett zenei hang – funkcionális szempontból az orgonasíp működési elvéhez hasonlít: míg itt egy fémlapot hoz rezgésbe a levegő, az emberi hang esetében a rezonátor szerepét kettő, egyenként kb. 1,25 cm hosszú, rugalmas izomköteg tölti be. Ezt az izompárt nevezzük *hangszalagnak*. A hangszalagokat a közöttük lévő aprócska *hangrése*n átáramló levegő hozza rezgésbe. Csakúgy, mint az orgonasíp esetében, a hangszalagok által okozott rezgés mindössze vékony, sipító hangot eredményez. A hangot zengővé és terebélyessé a különböző *rezoná-*

torként viselkedő – az orgonasíp fémcsőtestéhez hasonló – üregek, a szájüreg, az orr, a mellkas stb. teszik.

A hangszalagok működése automatikus. Az éneklés során elegendő egy adott hangmagasságra gondolnunk, és hangszalagjaink máris az ehhez szükséges hosszúságra nyúlnak ki vagy zsugorodnak össze. Természetesen előfordul, hogy helytelen vagy hamis hangot képzelünk el, mindazonáltal addig, amíg hangszalagjaink szabadon, mindenfajta megerőltetés nélkül rezegnek, szinte nem is tudatosítjuk a hangképzésben játszott szerepüket.

Sajnálatos módon az éneklésben döntő szerepet játszó rezonátorszervek és a légzőrendszer már nem hasonló automatizmusok alapján működnek, így ezekre az énekesnek nagy gondot kell fordítania. Mivel a száj- és orrüreg döntő szerepet játszik a hangképzésben, állandóan ügyelni kell a száj és az ajkak formájára, valamint a nyelv, az alsó állkapocs és a lágyszájpad helyzetére. Utóbbi a szájpaddás húsos hátsó fala, amely a hangképzés során vitorla gyanánt kifeszül.

Azt az általános érzetet, amellyel a rezgésbe hozott levegőmennyiséget a különböző rezonátorokba irányítjuk, a hang „pozíciójának” nevezzük, melynek során a hangot „helyezhetjük” előbbre vagy hátrébb, vagy őrizhetjük egy adott középhelyzetben. Ha egy énekelt „a” hangot (úgynevezett *vokálist*) hosszú „ú” hang követ, pontosan érzékelhető, amint az „a” pozíciója – a hátsó garatfalon – „ú”-ra vált, vagyis előrébb kerül, az ajkak és a nyelv tájékára. A zöngés ajakhangok, mint az „m” vagy az „n”, kiválóan alkalmasak arra, hogy az utánuk következő vokálist, azaz magát a hangot is „előrehozzák”, s ezért használatuk kifejezetten ajánlott kezdők számára. Köztudott, hogy a képzetlen hang hajlamos a torokból, a szájon keresztül kiáramlani, mellőzve a többi rezonátor-üreget.

A teljes hangterjedelem speciális skálamenetek és gyakorlatok segítségével érhető el. Ezek kezdetben mintegy másfél oktávnyi hangterjedelmet ölelnek fel, sőt bizonyos esetekben a kezdő énekes vokálisan értékelhető hangterjedelme mindössze egy oktáv vagy ennél is kisebb. A hangterjedelem bővítését lehetőség szerint szimmetrikusan végezzük, egy-egy félhanggal lefelé, illetve felfelé. Egy szoprán számára például ideális tanulmányai kezdetén az egyvonalas *c* fölötti *d* és az egy oktávval és az egy kvarttal magasabban lévő *g* hang között kezdeni. Mindez természetesen csak általánosítás, ugyanakkor az emberi hang egyénenként olyannyira változó, hogy erre vonatkozóan nagyon kevés általános törvényszerűséget, szabályt állíthatunk fel. Egy szabályt azonban szem előtt kell tartani mint a tanulás vezérlő elvét, ez pedig annak elhatározása, hogy hangképzésünk természetes legyen, valamint mentes mindenfajta görcsös erőfeszítéstől.

A hangfajok

Nincs két énekes, akiknek hangképző szervei egyformák lennének, ennélfogva nincs két hang, amelynek hájszála azonos lenne a jellege és terjedelme. Mindazonáltal az énekhangokat négy fő csoportra oszthatjuk: szoprán, alt, tenor és basszus hangfajokra, valamint a köztes regisztereket képviselő mezzoszopránra és baritonra. A hangfaji meghatározásnál a hangterjedelem mellett a *hangszín* játszik még döntő szerepet.

A női hangfajokat a következőképpen rendszerezhetjük:

Szoprán

A legmagasabb hangfaj, amely a következő típusokat foglalja magában (az alábbi hangtípusok nevei az operairodalom szerepköreit fémjelzik):

1. Drámai szoprán: erőteljes, átható hangot igénylő hangfaj- és szereptípus, különösen a sodró, szélsőséges érzelmek, mint izgatottság, düh, kitörő boldogság stb. tolmácsolására alkalmas.

2. Lírai szoprán: a leggyakoribb szopránfajta – a drámai szopránnál könnyedebb, mozgékonyabb hangfaj.

3. Koloratúr szoprán: csengettyűszerűen átütő hangzású szoprántípus, amely különlegesen magas fekvésével és gyors menetek virtuóz előadási képességével tűnik ki.

Mezzoszoprán

A legáltalánosabb női hangfaj: szépségét a szoprántól kölcsönzött csillogásnak, valamint az altra jellemző bársonyos hangszínnel a keveréke adja – mindez lágy, hajlékony hangot eredményez.

Alt

A valódi alt nagyon ritka hangfajnak számít. Jellemzője a dús, súlyos hangszín, amely általában kevésbé mozgékony, mint a magasabb hangfajok, ezt a tulajdonságot azonban pótolja a hangszín páratlan kifejezőereje.

A férfihangokat a következő módon rendszerezzük:

Tenor

A legmagasabb fekvésű férfihangfaj, melynek alapvetően két típusát különböztetjük meg:

1. Lírai tenor: könnyedségénél, fényénél és különleges hajlékonyságánál fogva joggal tekinthető a lírai szoprán férfi-megfelelőjének.

2. Hóstenor: erőt sugárzó, tömör hangzást igénylő, a drámai szopránéhoz hasonló hangfaj.

Bariton

A legáltalánosabbnak tekinthető férfihangfaj: könnyedebb a basszusnál, és mélyebb fekvésű a tenornál. A hangfajon belül is élesen különválnak a világos és a súlyos, sötét hangzású bariton, az előbbinek hangsúlyozottabb az ún. „tenorális” jellege.

Basszus

A legmélyebb férfi hangfaj, amelynek két különböző típusa a basszbariton és a mély basszus.

1. Basszbariton: ebbe a hangtípusba egyaránt beletartozik a lírai basszus, a *basso cantante*, amely többek között Bach oratorikus műveiben fordul elő, valamint a romantikus operairodalom különlegesen érces hangzású basszbaritonja is.

2. Mély basszus: A *basso profondo*, a legmélyebb hangfaj, melyet a tömbszerűen tömör hangzás jellemez.

Férfiált, kontratenor

A *falsetto* (fejhang) technikával, női hangfekvésben éneklő férfiénekesek különlegesen népszerűek voltak a 16–17. századi Anglia és Itália zenei életében, ahol túlnyomórészt az egyházi zenében foglalkoztatták őket. Ez a hagyomány később, a 18–19. század fordulójára háttérbe szorult, majd szinte teljesen megszűnt. Az elmúlt évtizedekben megújult az érdeklődés a kontratenorok iránt, aminek következtében ismét feltűnt ez a hangfaj a szerepkör a 20. század zeneműveiben, mint pl. Benjamin Britten 1960-as *Szentivánéji álom* című művének egyik szerepe.

A gyermekhang

Gyermekkorban a fiúk és lányok hangja teljesen azonos. A pubertáskorba érkezett fiúk hangszalagjai azonban hirtelen megnyúlnak. Ezt a folyamatot nevezzük „mutálásnak”, melynek befejeztéig a hang különösen érzékeny, gyakran megbicsaklik, majd az eredeti gyermekhangnál körülbelül egy oktávval mélyebben állapodik meg. A lányok hangja is átesik a mutáláson, de a változás fokozatosabb, és a hang ritkán mélyül egy nagy tercnél többet. Általánosan elfogadott nézet szerint a hangképző szervek fokozott sérülékenysége miatt ajánlatos kamaszkorban az énektevékenységet minimálisra korlátozni, és

csupán egészen halkán, megterhelés nélkül énekelni. Ez érvényes azokra a fiúkra és lányokra is, akik gyermekkorukban rendszeresen énekeltek. Tizenhét-tizennyolc éves kor előtt egyik nem számára sem tanácsos az énektanulmányok megkezdése.

A hangszín

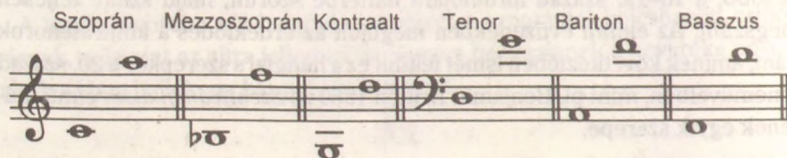
Mint már említettük, a hangfajok meghatározásánál nemcsak a hangterjedelem, hanem a hangszín is döntő jelentőségű: egy tenor hangterjedelmű énekes például csak akkor tekinthető igazán tenornak, ha tenor szerepekhez szükséges hangszínnel is rendelkezik. Nem ritka, hogy a hang fejlődése során a hangszín tökéletesen megváltozik, ekképpen lehetséges, hogy számos világhírű énekes pályájának elején tenorként kezdte, és később vált baritonná, vagy éppen fordítva.

Énekes kották

A női hangokra írott kották minden esetben a violinkulcs szerint vannak lejegyezve, a férfi énekesnek a szolamát azonban hol violin-, hol basszukulcsban kell olvasnia.

A hangfajok átlagos terjedelme:

75. példa



Zene és a szöveg kapcsolata

A dal két művészeti ág, a zene és a költészet közös műfaja. Ideális esetben a zenének a szavakat, a szavaknak pedig a zenét kell szolgálniuk, a kettő helyes arányát pedig az énekesnek kell érzékeltetnie.

Mivel az éneklés során a magánhangzók, a hang tulajdonképpen hordozói a beszédhez képest elnyújtva szerepelnek, az énekes egyik elsődleges feladata a tökéletes magánhangzó- (vokális-) képzés elsajátítása. A magánhangzók tiszta

cjtését soha nem befolyásolhatja a fokozott hangigény. A szóvégi mássalhangzókat mintegy suttogva kell ejteni, jól hallható, de nem tolakodó módon.

A mindennapi beszédben jelentkező kisebb beszédbeli hiányosságok, hanyagságok könnyen okozhatják az énekelt szöveg érthetlenné válását.

A légzés technikája

A légzés két különböző fázisra osztható: a be- és a kilégzésre. Az ének elnyújtott szótagaiból, hosszú frázisaiból adódóan az énekesnek több levegőre, tehát mélyebb légzésre van szüksége. A nehézséget elsősorban nem a kellő mennyiségű levegő beszívása jelenti, hanem ennek rugalmas felhasználása. Ne felejtjük el, hogy a levegő az ének kiváltó közege, ezért a legkisebb mennyiség elpazarlása is annak hanggá válását akadályozza meg.

Kissé leegyszerűsítve a következőképpen jellemezhető az énekes számára elengedhetetlen mélylégzés folyamata: lassú belégzés, amely halk, akadálytalan és egyenletes, mintha a „rózsa illatát szívnanánk be”. Belégzés közben próbáljuk az ásitás érzetét magunkévá tenni, miáltal torkunk automatikusan úgynevezett „nyitott” pozícióba kerül. Kilégzéskor egy hosszú, halk sóhaj érzetére kell törekednünk.

A légzés az alapja az énekes frazeálásnak: az újbóli levegővételt általában a szavak, mondatok ritmusához kell igazítani. Egy zenei lélegzetvétel rendszerint egy mondatot foglal össze. Időnként szükség van kisebb levegővételekre a frázisok között, és ismerős technika a levegő „lopása” is (azonos vokálison énekelt, hosszú menetek közben, pl. Händel műveiben).

Kórusmuzsika

Kórusban énekelni – legyen az templomi, iskolai énekkar, kamarakórus vagy bármely más együttes – élvezetes és egyedülálló élményt jelentő zenei tevékenység. Mindemellett az énekkarban nem feltétlenül szükséges képzett hanggal rendelkezni, az énekes számára pedig szakmai biztonságot adhat a magáé mellett más hangokat hallani, és színvonalas énekkarban, tapasztalt karnagy irányítása alatt foglalkozni a zenével. A kóruséneklés technikai értelemben kétségkívül egyszerűbb a szólóénekesi pályánál, ugyanakkor az énekesnek, aki valamely kórustársaságnak vagy kamarakórusnak hasznos tagjává akar válni, szükséges bizonyos időt szentelnie a lapról olvasásnak, hogy előre megismerkedhessen a műsorra kerülő klasszikus és kortárs művekkel.

A kóruséneklet első számú feladata az egységes hangzás megteremtése, amihez szigorú ritmikai és dinamikai fegyelem, a hangok egységes erősítése és halkítása szükséges. Az együtthangzásnak a szavakra is vonatkoznia kell, különös tekintettel a bonyolult hangalakú szavak ejtésére.

A kórusművek rendszerint a négy fő hangfaj szerinti szólamokra vannak írva (a kottában a sorok elején álló S, A, T, B rövidítésekkel. Ebben a felállításban a mezzoszopránok a szoprán, a baritonok a basszus szólamot erősítik.

Négyszólamú művek gyakran két szisztéma szerint vannak lejegyezve úgy, hogy a szólam párok közül a felső szólam hangjegyeinek szára felfelé, az alsóé lefelé van meghúzva (76. példa). Ekképpen a tenor szólam a sorpár alsó tagjában, basszuskulcsban szerepel, az eredeti hangmagasságon.

A kórusművek hagyományos partitúraszerű lejegyzésénél (77. példa) a tenor szólam violinkulcsban van lejegyezve, a valós hangmagasságnál oktávval magasabban – ennek jelölése gyanánt a violinkulcs alatt gyakran kis 8-as látható.

76. példa

Händel

Azoknál a kórusműveknél, ahol az énekkari szólamokhoz nem társul hangszeres kíséret, a megfelelő hang arányok kialakítása döntő jelentőséggel bír (ezt a műfajt jelöli az *a capella* műszó, melynek jelentése: „templomi stílusban”, vagyis hangszeres kíséret nélküli vokális mű). Az énekkar minden egyes szólamának megfelelő arányban kell képviseltetnie magát. Ez az arány egy negyven tagú énekkar esetében: 13 szoprán, 8 alt, 8 tenor és 11 basszus. Mivel az alt és a tenor jóval ritkább a másik kettőnél, amatőr együtteseknél valószínűtlen, hogy létrejöjjön ez az ideális arány: a szoprán és a basszus minden valószínűség szerint túlsúlyba fog kerülni. A karnagy feladata, hogy az erősebb szólamok moderálásával, valamint a kritikus pontokon a gyengébb szólamoknak egyéb szólamokból átcsoportosított énekesekkel való megerősítésével megteremtse a helyes arányokat. A dinamika kialakításakor mindig a leggyengébb szólam hang adottságait kell alapul venni.

* Nézd hát a hőst, a büszke hőst, síppal, dobbal várjuk őt.

77. példa

S See the — con - qu'ring he - ro comes,

A See the — con - qu'ring he - ro comes,

T See the — con - qu'ring he - ro comes,

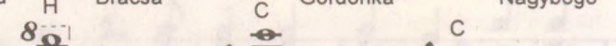
B See the — con - qu'ring he - ro comes,

A mai napig elterjedt – tehát a szimfonikus zenekarban is alkalmazott – vonós hangszerek a hegedű, a brácsa, a cselló vagy gordonka és a nagybőgő. Ezenkívül a vonós hangszerek családjába tartoznak a sokáig feledésbe merült, manapság reneszánszukat élő, különböző méretű *violák*.

A modern vonós hangszerek hangterjedelmét (ambitus) alább, a 78. példában szemléltettük.

78. példa

Hegedű H Brácsa C Gordonka C Nagybőgő A



(írott kotta: oktávval magasabb transzpozícióban)

A hegedű

A hangszer mind a mai napig szinte módosítatlan őse a kora 16. századi Itáliában tűnt fel. Cremonában először az Amati, később a Guarneri és a Stradivari család műhelyében készültek olyan hegedűk, amelyek hangminőségét máig sem sikerült túlszárnyalni. A páratlan konstrukciójú hangszerek megmaradt példányai napjainkban már szinte felbecsülhetetlen értéket képviselnek. Az elmúlt évszázadokban sokan próbálták a Stradivarik, Guarnerik pontos másait elkészíteni, némelyek meglepő sikerrel, míg mások kudarcot vallottak. Számptalan hegedűben láthatók a nagy cremonai mesterek nevét viselő címkék,

jöllehet ezek általában csak a modellként szolgáló hangszerek készítőinek nevét jelölik. Az Itáliában készült mesterhegedűkön kívül kiváló minőségű hangszerek kerültek ki francia, német és angol műhelyekből is.

A megfelelő hegedű kiválasztása gondot és körültekintést igénylő feladat. Kellő szakértelem híján ajánlatos egy-egy elismert hangszerész véleményét kikérni. A hangszer legfőbb értékmérője feltétlenül a hangja, *tónusa* kell hogy legyen. A szép tónus tömör, meleg hangzású és a hangszer teljes hangterjedelmén át egységes színű. Hegedűk és csellók készülnek különböző életkornak megfelelő gyermekméretekben (ún. feles, negyedes, nyolcados stb. hangszerek) is.

A hegedű alapját a hangszertest, *korpusz* jelenti, amely rezonátorként viselkedik. A hangszer testének felső része, „hasa” puhafából (általában fenyő) készül, rajta kétoldalt egy-egy szimmetrikusan elhelyezkedő, J alakú vágat látható. A másik fő rezonátorelemet, a hátlapot keményfából (jávör) készítik. A két főlapot a hátlappal azonos fából készült oldallap, a *káva* kapcsolja össze. A testhez rögzített a csigaszerű tekercsben végződő hegedűnyak, amelynek ébenfával borított lapja fölött húzódik a négy húr, egészen a nyak végén található kulcsszekrényig, a négy oldalállású kulccsal. Ezekkel feszíthetők és lazíthatók a húrok, s változtatható a hangmagasságuk. A húrok másik rögzítési pontja a hangszertesten található húrtartó. A húrok és a hangszertest közt szükséges feszítávolságot a hidpillérhez hasonló, faragott láb biztosítja. A láb stabilitását biztosítja továbbá a hangszertestben elhelyezett, a hasat s a hátlapot merevítő farudacska, a *lélek* is. A négy húr síkját meghatározó láb íve teszi lehetővé, hogy a húrok bármelyike önmagában megszólaltatható legyen.

A vonó keményfából – rózsza-, berzseny- vagy a különleges keménységű ún. kígyófából – készült pálca, amelynek két vége között lószörköteg feszül. A lószőr feszessége tetszés szerint növelhető vagy csökkenthető, a pálca vonófogásra kiképzett végében, a *kápában* elhelyezett csavarrendszer segítségével. A vonó fája eredetileg egyenes, jellegzetes ívét és az ezzel járó rugalmasságot különleges hőkezeléssel érik el.

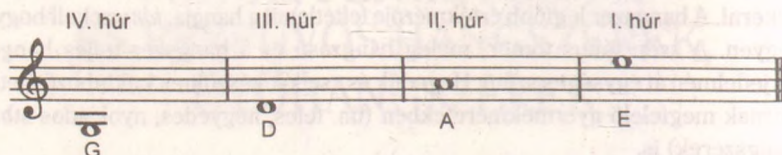
Játék előtt a vonószőrt a csavar segítségével a kívánt feszességre kell állítani, amely azonban nem eredményezheti, hogy a pálca elveszítse rugalmasságát. Ezután a vonó szőrét különlegesen finom szemcséjű gyantaporral vonjuk be, ezzel növelve a vonó és a húr érintkezésekor szükséges tapadás mértékét. Használat után a vonó szőrét teljesen meg kell lazítani, így óva meg a rugalmas palcát a fölös feszültségtől.

Mikroszkópon keresztül vizsgálva a vonószőr felületén sűrű, fűrészfogszerű kitüremkedéseket figyelhetünk meg. Amint ez az apró, finom fogazat elkopik

a használat következtében, szükséges a vonó újbóli szőrözése. A naponta több órát használatban lévő vonó szőrét két-három havonként cserélni kell.

A hegedű húrjai tiszta kvint hangolásúak:

79. példa



Régen az E-, A- és D-húrok anyaga tiszta, a G-húr acélfonattal borított juh-bél volt. Manapság az E-húr acél, az A-, D-, G-húrok pedig acélfonatú bél és tiszta acél változatban egyaránt kaphatóak. A fémhúr amellet, hogy hangolását jobban őrzi, hosszabb élettartamú a bélhúrnál. A húrokhoz, különösen az E-hez és az A-hoz, gyakran tartozik a húrtartóra erősített „finomhangoló”, amellyel a húrok hangolását nagy pontossággal lehet elvégezni.

Vonótechnika. A vonót egyik oldalról a hüvelyk-, másik oldalról a négy másik ujj fogja könnyedén közre. A vonóvezetés egyenletes kell hogy legyen, miközben a vonó szőre enyhén a hegedűláb felé dől. A (kézben lévő) kápától a csúcsig tartó vonóhossz irányát hívjuk „lefelé”, a fordított vonóhosszt „fel-felé” irányúnak. A vonóhossz irányát minden egyes hangnál váltogathatjuk, vagy játszhatunk több hangot egy vonóhosszra. Az azonos vonóhosszra játszott, egyenletesen váltakozó hangokat „egybekötött” hangoknak hívjuk, hangzásukat pedig *legatónak*. A legato a hegedű legjellegzetesebb, legbehízelgőbb játékmódja. A „felfelé” vonás jele a kottában a □, a lefelé vonásé a V.

A *staccato* vonásnemnek két változatát ismerjük, az egyik a „húrra fektetett” staccato, amelynek hangjait rövid szünet választja el egymástól, s így a hangok kottaértéküknek csak töredékét töltik ki. A másik staccato-változat a *spiccato*, melynek során a vonó minden egyes hangnál a húrra csapódik, majd rugalmaságánál fogva ismét felemelkedik onnan.

A *martelé* avagy „kalapácsütés”-szerű vonásnem az erős akcentusokat és a kemény, határozott tónust szolgálja. A vonásnem kivitelezéséhez a vonó szőrét a csúcsnál vagy kápánál kell a húrra szorítani, majd a csukló lendületes, hajlékony mozdulata által a teljes hosszán végigfuttatni.

A *balkéz ujjainak* funkciója a vonós hangszerek esetében arra az elvre épül, mely szerint egy rezgő húr lefogása – tehát a húr ekképpen történő megkurtítása – a húr által keltett hang rezgésszámának, ezáltal a hangmagasságnak az emelkedését eredményezi. A húrt, amely teljes hosszúságában rezeg, *üres húrnak* nevezzük. Az üres húr használatát a kottában az „o”-jel írja elő. A húrok

lefogásában a bal kéz négy ujjá vesz részt – a hüvelykujj, amely nem vesz részt a *billentésben*, egyfajta támasztó, ellensúlyozó szerepet tölt be a bal kéz munkájában. Az ujjrendet 1, 2, 3, 4 számokkal jelöljük a hangjegyek fölött, amely a megfelelő ujjat jelöli.

Hogyha első (mutató-)ujjunktat a G-húrra helyezzük, közvetlen közelségben a hangolókulcshoz, *a* hangot kapunk, ugyanilyen távolságra letéve második (középső) ujjunktat jutunk a *h*-ra, majd némileg kisebb távolságra elhelyezve harmadik (gyűrűs-)ujjunktat a *c* hangot kapjuk. Ugyanez a helyzet a D-húron: *e*, *fisz*, *g*. Az ekképpen kialakuló G-dúr skála ujjazata tehát a következő:

80. példa

üres húr 1 2 3 üres húr 1 2 3
 g a h c d e fisz g

Láthattuk, hogy a fenti skála során a második-harmadik ujjak távolsága mindkét húron kisebb az első-második ujjakénál. Ennek oka, hogy a *h-c* és a *fisz-g* félhangnyi távolságra vannak egymástól, míg az *a-h*, illetve az *e-fisz* egész hangköznyire.

A G-húr negyedik (kis-)ujjra eső hangja – kis távolságra a harmadik ujj-jétől – a *d* lesz, amely azonos a következő húr „üres” *d*-jével. Eszerint a *d* hang egyaránt megszólaltatható a G-húron, negyedik ujjal vagy a D-húron. Ugyanígy kétféleképpen szólaltathatók meg az egyvonalas *a* és *e* hangok is (az üres húrokon kívül a D-, illetve A-húron). Természetesen az E-húr negyedik ujjas *h*-ja már csak egyféleképpen fogható, mivel nincs az E-nél magasabb hangolású húr.

Ha a G-húr *a*-járól első ujjunktat kissé hátrább csúsztatjuk (a csiga irányában), a félhanggal alacsonyabb *giszt* fogjuk le. Ugyanígy a harmadik ujjas *c* fölött kevéssel a *cisz* található. Az ujjak ekképp történő, előre-hátra csúsztatásával építhető fel a félhangonként emelkedő *kromatikus skála* (századunkban a kromatikus skála félhangcsúszás nélküli, üres húr–1–2–1–2–3–4–üres húr modellje vált elterjedtté).

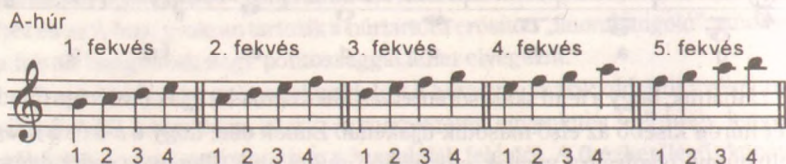
G	Gisz	A	Aisz	H	C	Cisz	D
üres G-húr	1	1	2	2	3	3	üres D-húr

Ezek után látható, hogy a hegedű fogólapján az üres G- és az E-húr negyedik ujjas *h*-ja közötti kromatikus skálamenet keretében az összes hang lefogható,

intonálható. A hangszer azonban lehetőséget ad a hangterjedelem kiterjesztésére a fent említett *h* fölötti régiókban is, valamint alternatív ujjazatok alkalmazására az alsóbb három húron. Mindez a bal kéz fölfelé (a láb felé) mozdításával érhető el, amely művelet során a kéz különböző „fekvések” helyzetét veszi fel. Ha a kéz egy kicsit felfelé csúszik alap- vagy első fekvéséből, akkor az első ujj E-húron nem *fiszt*, hanem a félhanggal magasabb *g* hangot fogja majd le, a negyedik ujj pedig a *h* helyett *c*-t. A következő, mintegy 2,5 cm-rel feljebbi fekvésben az első ujj az *a*-t, a negyedik pedig a *d*-t fogja le.

A felsőfokú hegedűjátékban tíz-tizenkét fekvést is ismerünk, amelyekben az E-húr legmagasabb régiói is hozzáférhetőek. Az alsó három húron ritka az ötödik fekvésnél magasabb húrszakasz igénybevétele. A 81. példa az A-húr első öt fekvésének hangjait szemlélteti.

81. példa



A balkéz ujjait nagyfokú precizitással kell a húr meghatározott pontjain a fogólapra ejteni. Ennek elsajátítása – amely hosszas, kitartó gyakorlást igényel – a kiművelt hallás mellett a tiszta hegedűjáték alapfeltétele. A skála-gyakorlatok és etűdök segítségével érhető el az ujjak megerősödése és rugalmassá válása.

Hangképzés. A hegedűtanulás legfőbb feladata az énekléshez hasonlóan a tömör, felhangdús tónus kifejlesztése. Legjobb módszer erre a hosszú, egyenletes vonóvezetés gyakorlása. A vonófogás könnyed kell hogy legyen, ugyanakkor kellően biztonságos. A hangerő a csukló nyomásának enyhe növelésével-csökkenésével szabályozható. Az egységes hangképzést nagyban fejlesztheti a skálamenetek gyakorlása oly módon, hogy minden egyes skálahang külön vonóhosszra kerüljön, a lehető leglassúbb vonóvezetéssel játszva.

A magasabb hegedűtechnika szempontjai. Vannak a hegedűhúrnak bizonyos pontjai, amelyek egészen könnyed érintésre (anélkül, hogy a fogólapra szorítanánk) sípszerűen magas hangot adnak. Ezek az *üveghangok*, jelölésük: „o”. Az üveghangjelenség a húr bizonyos osztáspontjainál keletkező rezgési csomópontokkal magyarázható. A fenti, *természetes* üveghangokon kívül ismeretes a *mesterséges* üveghangtechnika is, amelynél az egyik ujj (rendszerint az első) lefogásával mesterséges nyereg képződik, egy másik, magasabb fekvésű ujj

pedig lazán érinti a húrt. A mesterséges üveghang a lefogott hang magasságánál két oktávval feljebb szólal meg. Lejegyzése: a képzés helyén álló hangjegy felett, a hangzás helyén álló kis rombusz.

A szomszédos húrpárok egyidejű megszólaltatásával kezdetleges akkordok képezhetők. A legegyszerűbb ilyen hangzatok a szomszédos húrok (G–D, D–A, A–E) együtthangzásai. Hasonlóképpen két szomszédos, lefogott húr vagy egy lefogott és egy üres húr hangjai is alkothatnak együttesen akkordot. A felsorolt két hangból álló hangzatokat egységiesen *kettősfogásoknak* nevezzük. Kettősfogásnak számít a szomszédos üreshúrok együtthangzása is.

Tört akkord. A vonóhangszerek alkalmasak a három, sőt négy hangból álló akkordjátékra is. A hármasfogás alsó és középső hangjának gyors, együttes (rendszerint ütés előtti) megszólaltatását követi a középső és a felső hang elnyújtott hangzata. A négyeshangzatban az alsó húrpárt a felső húrpár lényegesen hosszabb hangzata követi, a négy húr egy-egy hangjának közös csengése alkotja az akkord teljes akusztikáját.

A *pizzicato* előadási utasítás szerint a lefogott hangot a vonó helyett a húrnak az ujjakkal történő pengetésével kell megszólaltatni. A pengetés a húr legmagasabb kitámasztási pontján, a lábnál történik. A *pizzicato* utasítás addig marad érvényben, ameddig azt az *arco* („vonóval”) kifejezés fel nem oldja.

A *sordino* („tompító”) kisméretű, három kis foggal a hegedűlábra illeszkedő szerkezet, amely a tónus jelentős tompulását eredményezi, annak sajátos, ezüstös hangzást kölcsönözve. A *sordino* alkalmazását a *con sordino*, ennek ellentétét, vagyis a tompított játékmód végét a *senza sordino* műszo írja elő.

A jelentős terjedelmű hegedűirodalom – a zeneszerzők mellett – számos olyan hegedűvirtuózt vonultat fel, akik maguk is komponáltak műveket vagy készítettek átiratokat. Ilyenek az elsősorban az *Ördögtrilla-szonáta* által legendássá vált Giuseppe Tartini (1692–1770), Niccolò Paganini (1782–1840), Louis Spohr (1784–1859), Henri Vieuxtemps (1820–81), Henryk Wieniawski (1835–1880) vagy Fritz Kreisler (1875–1962). A szólóműveken kívül nagyszámú két hegedűre írott duó – köztük jó néhány az oktatási célokra is alkalmas, mint pl. Bartók Béla 44 duója –, valamint három hegedűre írott trió áll a kamarazene művelőinek rendelkezésére.

A brácsa

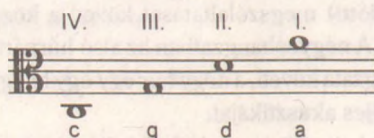
Ezt a vonós hangszert, amely egészen a 18. századig háttérszerepre volt kárhozthatva, eleinte csak mint a vonósenekarok egyéb szólamainak megkettőzését alkalmazták. Még később is, amikor a brácsa már kivívott magának

a vonós hangszerek között némi egyéni rangot, a brácsajáték technikai szintje még sokáig kezdetlegesnek számított a hegedűéhez képest. A brácsa – miután irodalma kevésbé csillogó – általában a gyengébb képességű hegedűsöket vonzotta.

A későbbiekben olyan nagy jelentőségű művészek hatására, mint Lionel Tertis (1876–1975) vagy a magyar Lukács Pál (1919–1981), a brácsának sikerült némi elismerést kivívnia, csekély irodalma azonban a mai napig sújtja a hangszer.

A brácsa hangolása egy tiszta kvinttel mélyebb a hegedűénél:

82. példa



A brácsaművek, -szólamok rendszerint alt- (brácsa-) kulcsban vannak lejegyezve, bizonyos magas fekvésű szakaszok kivételével, amelyek előtt violin-kulcs áll. A hangszer tónusát egyfajta fátyolos szín jellemzi, amely időnként már a nazálisba hajlik, a nagyméretű mesterhangszerek (a méret nagyon változó) hangja azonban ennek ellenére tömör és átütő. A brácsa technikai alapelvei gyakorlatilag azonosak a hegedűével, jöllehet fogólapján a hangközök – a mélyebb hangolás miatt – egységesen nagyobb távolságra vannak egymástól. Ettől függetlenül a két hangszer játékmódja olyannyira megegyező, hogy a hegedűs különösebb nehézségek nélkül váltani tud hangszerének mélyebb hangolású rokonára.

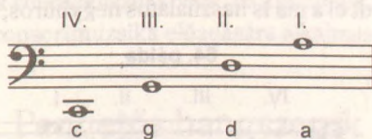
Nem megfelelő hangszer esetén fokozott a veszélye annak, hogy a brácsa fogólapjának bizonyos pontjait lefogva a húrok nem szólalnak meg tisztán. Gyakori az úgynevezett „buller”, azaz a fogólap olyan pontja, ahol egy hang helyett két, egymástól kb. negyedhang-távolságra lévő hang szólal meg sajátos zörej kíséretében. A két alsó húr (C, G) juhbélből készül, melynek fémfonatorrítása az igénybevétel során meglazulhat, ezzel fémes mellézkörejt okozva.

A legtöbb brácsás különleges hosszúságú brácsavonót használ, míg mások a hagyományos méretű, átlagosnál súlyosabb hegedűvonót.

A gordonka

A gordonka egyaránt ismeretes nemes szőlőhangszerként, valamint a hegedű mellett a zenekari hangzás alapját képező szólamként. A hangszer szőlőirodalma terjedelmesnek mondható, nem említve a számtalan kamarazene-művet, pl. a hegedű-zongora-cselló triókat. A gordonkajáték technikailag semmivel nem könnyebb a hegedűnél. A hangszert egész (teljes), valamint különböző tanuló („negyedes”, „feles” és „háromnegyedes”) méretekben készítik. A gordonka azonos alakja folytán leginkább nagyméretű hegedűhöz hasonlítható, a szembetűnő különbség a gordonkán támasztékként szolgáló hosszú, egyenes fémláb, amely egy furaton keresztül a hangszer üreges belsejébe csúsztatható. A gordonka húrjainak hangolása egy tiszta oktávval mélyebb a brácsáénál:

83. példa



A gordonka mérete jóval meghaladja mind a hegedűét, mind a brácsáét, vonója azonban rövidebb és súlyosabb, minél fogva a legato-menetek közben gyakrabban szükséges a vonóhossz irányának változtatása.

A gordonka játékmódja alapelveiben nem különbözik a hegedűétől, jöllehet számos részletében eltér attól. A hangszert ülő helyzetben, a két térd közé fogva szólaltatják meg úgy, hogy a jobb térdet kellően mély helyzetben tartják ahhoz, hogy ne akadályozza a vonóvezetést, amely a hegedűével ellentétes irányú, tehát a „lefelé” vonásnál a vonó csúcsa közeledik a lábhoz. Az alsó fekvésekben az ujjazat is eltérő, tekintettel a hegedűénél lényegesen nagyobb hangköztávolságokra. Eszerint a gordonkán bármely két szomszédos ujj képes félhanglépésre, ezenfelül az első és a második ujj egészhangtávolságnyira is képes nyúlni, a további szomszédos ujjpárok azonban nem. Ennek köszönhetően a gordonka-ujjazatok sokkal esetlegesebbek a hegedűn használatos ujjrendeknél: a C üres húrról induló oktávmenet például ekképpen játszható:

C	D	E	F	G	A	H	C
üres húr	1	3	4	üres húr	1	3	4

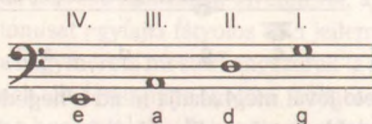
A fekvések a hegedűhöz hasonlóan a gordonkanyak mentén emelkednek. A magas fekvésekben, ahol a hangközök távolságai lerövidülnek, az ujjazatok

hasonlítanak a hegedűéhez. A gordonkamuzsika legnagyobbbrészt basszuskulcs szerint van lejegyezve, bár egyes magas fekvések állhatnak tenor- vagy akár violinkulcsban is.

A nagybögő

A vonós hangszerek családjának legnagyobb tagja, amely jószerével csak a szimfonikus és kamarazenekarok apparátusában fordul elő, mivel lehetőségei szólóhangszerként erősen korlátozottak. Ennek ellenére néhány kamarazenei műben, mint például Schubert *Pisztrángtűsében* (1819) találunk nagybögőszólamot, és Serge Koussevitzky (1874–1951), a híres nagybögősből lett karmester versenyművet komponált korábbi hangszerére. A nagybögő nagyban hasonlít a gordonkához, azzal a különbséggel, hogy a korpusz felső része íveltebb. A múlt századig a bögő háromhúrú változata volt ismert, csak századunkban terjedt el a ma is használatos négyhúros, kvarthangolású típus.

84. példa



A nagybögő E-húrjához erősíthető az úgynevezett C-gép, amely által a Beethoven és Wagner zenéjében előforduló, a húr alaphangjánál nagy terccel mélyebb kontra *c* hang is fogható. A bögőszólamokat szinte kizárólag basszuskulcs szerint, transzponálva írják – egy oktávval a hangzó hang felett –; a magas fekvésekben előfordulhat a tenorkulcs használata. Az ujjazatok a láb közelében a csellóéval azonosak, az alsó fekvésekben az egészhangtávolság az első és a negyedik ujjal, félhangtávolság pedig az első-második ujjal fogható.

A nagybögősnek meglehetősen magas növésűnek kell lennie, figyelembe véve a hangszer 1 méter 80 cm körüli átlagos magasságát. Az igen vastag és súlyos húrok lefogásához az ujjak rendkívüli izomereje szükséges.

A violák családja

A 16–17. század közkedvelt hangszeregyüttese volt a *consort*, amelyben háromtól hatig terjedő számú játékos adott elő különböző *violákon* a későbbi versenyműhöz hasonló, ún. *concertáló* darabokat. A violák mérete és hangolása igen változatos volt, a consort rendszerint két szoprán, két tenor és két

basszus regiszterű, hathúros hangszerből állt. Az alsó és a felső húrhármas kvarthangolású, a húrhármasok pedig nagy terc távolságra vannak egymástól. A fogólapon belől készült érintők segítik elő a lefogott hangok tiszta megszólaltatását. A vonót sajátos módon a felfelé fordított tenyérre fektetve kell tartani. A különböző violákat a hangszertartás szerint különböztetjük meg: a függőleges helyzetű hangszer egyik esetben a lábfejen, a térdek között nyugszik, másik esetben a combok támasztják alá. Erre utal a név: *viola da gamba*, amely később a család alaphangszerének, a tenor-basszus fekvésű violának az elnevezése lett. A gamba szólóhangszerként is elterjedt, az ún. „divisions” zenei műfajában, amely VIII. Henrik udvarában különösen közkedvelt volt. A műfaj, a majdani variációs tételek őse állandóan ismétlődő basszusmenetre épül, amely fölött a *viola da gamba* az újabb és újabb variációkkal, díszítésekkel módosított témát ad elő. A gamba másik funkciója – a gordonka őseként – a *continuók* (lásd 72. o. lábjegyzet) basszusmenetjátéka volt.

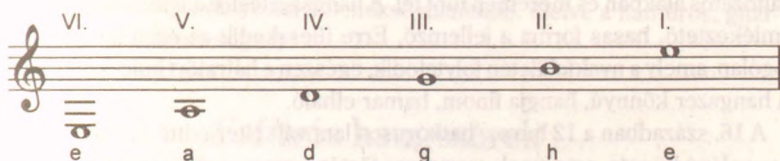
Manapság a violák reneszánszukat élik, és készülnek olyan hangszerek is, amelyek a korabeli consortmuzsika előadására alkalmasak.

Pengetős hangszerek

A gitár

A klasszikus vagy spanyol gitár hat nylonhúrja közül az alsó hármat finom fémfonat borítja. A húrok a hangszer érintőkkel ellátott nyaka felett futnak az enyhén hátratorított kulcsszekerényig, ahol a hangoló csavarszerkezet kulcsai helyezkednek el. A húrok hangolása:

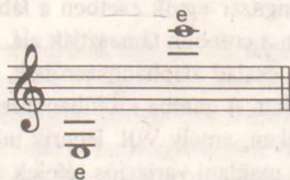
85. példa



A klasszikus gitárt ülő helyzetben kell megszólaltatni úgy, hogy a bal láb alacsony zsámolyon nyugszik, a jobb térd és a bal csípő ezáltal laza feltámasztást biztosít a hangszernek. A húrokat a jobb kéz ujjai pengetéssel szólaltatják meg. Az intonáció során a bal kéz ujjai a nyakra merőleges érintők mögött fogják le a húrokat. A fogólapon érintői egységesen félhangtávolságra vannak egymástól.

A gitárművek rendszerint oktávval a hangzó magasság fölött vannak lejegyezve, egységesen violinkulcs szerint. A hangszer popzenei alkalmazásában a pengetés általában kis szaru-, elefántcsont- stb. lapocskával, *plektrummal* történik. A gitár írott hangterjedelme:

86. példa



Gyenge hangerőssége miatt a gitárhoz gyakran alkalmaznak fémhúrokat, amelyek rezgését elektromos erősítő segítségével felerősítik. Az elektromos gitárt elsősorban a dzsessz és a rock műfajokban használják, emellett nagyobb zenekari formációkban egyfajta ritmushangszer szerepét tölti be. A hangszer ára magasabb egy átlagos akusztikus gitárénál. Gyakori látvány, hogy a popzenészek az elektromos gitáron a hangszert nyakukba akasztva, állva játszanak.

Az elektromos gitár nem kevésbé elterjedt változata a négyhúros, kvart-hangolású *basszusgitár*, amely gyakran mint a nagybőgőt pótló hangszer szerepel, főképp a dzsessz- és a rockzene területein. A basszusgitár-szólamok a nagybőgőkották mintájára egységesen basszuskulcs szerint, a hangzó anyag felett oktávmagasságban transzponálva vannak lejegyezve.

A lant

Az ősi pengetőhangszer, a lant i. e. 200-ig visszanyúló története során igen változatos alakban és méretben tűnt fel. A hangszertestre a félbevágott körtére emlékeztető, hasas forma a jellemző. Erre illeszkedik az érintőkkel ellátott fogólap, amely a nyakfelületen folytatódik, egészen a hátratört kulcsszekrényig. A hangszer könnyű, hangja finom, hamar elhaló.

A 16. században a 12 húros, hatkórusos lant vált elterjedtté (a *kórus* azonos hangolású húrpár, amelynek egyszerre történő megpendítésével fokozható a hangerő). Az elmúlt évszázadokban a lant számos különböző hangolásmódja alakult ki.

A lant a 16–17. században élte európai virágkorát szóló- és kíséreshangszerként (ebben az időben születtek Itáliában, majd Németalföldön és Franciaországban az ún. „lantdalok”). Napjainkban sok más korabeli hangszerhez

hasonlóan a lant is reneszánszát éli, a hangszer különlegesen lágy, kifejező hangszíne egyre nagyobb közönséget vonz, és újból készülnek a 16–17. századi muzsika támasztotta igényeknek megfelelő lantok.

A mandolin

A lantok családjának legújabb keletű tagja a *mandolin*, amely eredetileg délolasz népi hangszer volt. A nyolc fémhúr párokba, kórusokba van rendezve, amelyek hangolása megegyezik a hegedű négy húrjának hangmagasságával. A húrok pengetése plektrummal, *tremolo* technikát alkalmazva történik, amelyel az egyenletesen rövid hangok – azonos magasságon játszva – tetszés szerinti hosszúságértéket alkothatnak.

A mandolin alapvetően népszerű dallamok, „nápolyi dalok” előadására szolgál, emellett néha megtalálható a szimfonikus zenekarban, így Mozart *Don Giovanni* (1787) és Verdi *Otello* (1887) c. operájának vagy Mahler 7. *szimfóniájának* zenekarában.

Az utóbbi időben a mandolinnak is feltűnt egy új, elektromosan erősíthető változata.

A bendzsó

Afrikai, észak-amerikai néger eredetű pengetőhangszer, hosszú nyakkal és a tamburinhoz hasonló kör alakú, lapos testtel. Számos változata ismert, a négytől a kilenchúrosig. Megszólaltatása egyaránt történhet az ujjakkal vagy pengetővel. A négyhúros tenorbendzsó a század elején a tánczenekarok, a 40-es évektől pedig a dixieland-együttesek meghatározó hangszere volt. A bendzsó a múlt századi néger folklórban (*minstrels*) rendkívül népszerű volt, és a mai napig is hallható szórványosan a bendzsó-mandolin, illetve a hathúros, gitár-szerűen hangolt bendzsógitár.

Fafúvós hangszerek

A fafúvós hangszerek felépítése nagyjából ugyanazon az alapelven nyugszik, mint az ónsípjal működőké; a hengerfuratú hangszertesten hat lyukat képeznek ki, ezeket a játékos ujjaival fedi be vagy hagy szabadon a játék során. Ha a befedett lyukakról az ujjakat egymás után emeljük fel, a dúr skála hangjai

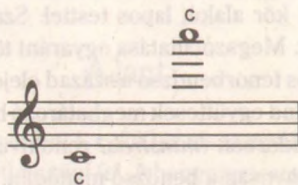
szólalnak meg, köztes félhangok (az ún. kromatika) csak félfedéssel és villafofogással (keresztujjazattal) játszható rajtuk.

Azonos ujjrenddel, de erősebben megfújva a hangszert ugyanazt a hangsort szólaltathatjuk meg, de egy oktávval magasabban. Mégis előfordulhat a skálában kihagyott hang csakúgy, mint ahogy tökéletlen hang is, hiszen az ujjak száma nem elegendő a tökéletes tisztaságú kromatikus skála eljátszására, ehhez a meglévőnél több lyukat kellene a hangszertesten kiképezni. Számos, a fúvós hangszerek ujjrendjének egyszerűsítését célzó kísérletezés után a müncheni fuvalás és fuvalakészítő, Theobald Böhm (1794–1881) fejlesztette ki 1832-ben az ún. „Böhm-fuvala” első modelljét. E fuvalának még a vége felé szűkül a furata, de hanglyukainak elrendezését és átmérőjét szigorú akusztikai törvények határozzák meg, egyes fogásait pedig gyűrűs billentyűkkel ellátott ún. applikatúra tette lehetővé. Böhm 1847-ben fejlesztette ki második, végleges modelljét hengeres furattal, fedeles billentyűkkel. Májig ez a használatos szimfonikus zenekari fuvala, sőt az applikatúra kisebb módosításával az oboák és a klarinétok is ún. Böhm-rendszerűek.

Fuvala

A modern fuvala három oktávot árfogó hangterjedelmét a 87. kottapélda mutatja be.

87. példa



Két további járulékos magas fekvésű hang (*cisz*, *d*) még előfordulhat *forte* szakaszokban. Elvértve találkozhatunk B-hangolású fuvalával is. A hangszer – mai megjelenésében – három részből áll:

1. A kúp alakú *fejrészen* található a lekerekített téglalapot formázó befúvónyílás, az ún. *embouchure*. A fejrészt csavaros dugó (dugócsavar) zárja le. A fuvalás alsó ajkát a befúvónyílásra illeszti, így az ajkai által megformált levegő megtörik annak peremén, vagyis a játékos szabadon mozgó ajkai alkotják a fúvókát.
2. A hengeres furatú *hangszertesten* található billentyűsor, amelyen a fuvalás meghatározott ujjrend szerint játszik.

3. Az *illeszthető lábazat*, amelynek segítségével a két legalsó félhang, a *c* és a *cisz* intonálható.

A fuvolán mindhárom oktáv ujjrendje azonos, a felsőbb oktávok ún. átfúvással szólaltathatók meg (azaz erősebben ráfújt levegőoszlop nyomásával), s így az alaphangsor helyett harmonikus felhangok képződnek.

A ma használatos fuvola általában fémből készül. A hangszer óriási hangterjedelme rendkívül sokszínűvé teszi hangszínét. A legalsó oktáv hangjai tömörök és bársonyos zengésűek, s könnyen elfedik más hangszerek. A középső oktáv puha, tiszta csengésű hangjai némiképp a fiúénekesek hangjára emlékeztetnek. A legfelső oktáv hangjai pompázatosak, metszően élesek, a két legfelső félhangot pedig rendkívül nehéz puhán megszólaltatni. A fuvolán igen könnyedek és hatásosak a gyors szakaszok és a trillák. *Presto* tételekben gyakori az ún. dupla- vagy triplanyelvtechnika alkalmazása. A technika lényege: a fuvalajátékos a hangok megütése során *ti-ki*, illetve *tiki-tiki* artikulációval a lehető legnagyobb könnyedséggel és gyorsasággal képes egymás utáni *staccato* hangokat játszani.

A fuvola irodalma egyaránt felölel szonátákat és szólóhangszerre írt egyéb darabokat, ide sorolhatjuk többek között Bach, Händel, Haydn, Mozart és Schubert, valamint több kortárs zeneszerző műveit. Számos kis kamaraegyüttesre írott művet ismerünk szólófuvolával, hiszen a fuvola magával ragadóan és nagyszerűen szól egy átlagos méretű teremben is. A szimfonikus zenekari művekben gyakran kapnak fontos szerepet fuvolaszólók.

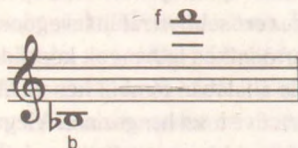
A szokásos fuvolánál oktávval magasabb hangú „kisfuvola”, a *piccolo* egy oktávval magasabban szólaltatja meg kottában leírt szólamát. A *piccolo* kottázott hangterjedelme megegyezik a fuvolaéval, kivételt a két legalsó félhang jelent, amely nincs meg a kisfuvolán. A *piccolo* alsóbb hangjai erőtlenekek, ugyanakkor legmagasabb hangjai metszően áthatók. Szimfonikus zenekarban rendszerint az utolsó fuvalás játssza a *piccolo* szólamot, saját, II. vagy III. fuvolaállásaival együtt; a fuvola- és a *piccolo*-játék technikája megegyezik.

Oboa

Az oboa felépítése a következő. Kupola alakú fejjel ellátott, hengeres furatú test, amely alsó része felé kiszélesedve tölcserben végződik. A hangszertest általában három részből áll: felső és alsó, egymásba illeszthető lábazat és a legalsó tölcserész. A dupla nádnyelv két vékony, egymásra szorított, végeinél átdrótozott, fűzőkapoccsal és lakkfestékkel rögzített nádszeletből áll. Ennek segítségével intonálhatók a hangok.

Az oboa átlagos hangterjedelme a következő:

88. példa



Néhány oboás az írott hangterjedelmet néhány további felső félhanggal ki tudja bővíteni. Az oboa hangszíne – ha megfelelő kezekben van – átütően éles, ugyanakkor meleg, elbűvölő hangzású mind *legato*, mind *staccato* játéknál. A hangszer hangképzése sokkal bonyolultabb, mint a fuvoláé vagy a klarinété. A keskeny dupla nádnyelvet az ajkak közé kell szorítani, így az a fogakkal is érintkezésben van, és egyfajta, ún. „párnázott” pozícióban kell megtartani. Minden zenei frázis kezdetekor – az intonáció során – a játékos nyelve valóságos „támadást” indít a nádnyelv ellen, majd a nyelv visszahúzódásakor a ráfújt levegőoszlop áramlik keresztül rajta. Ezt a nádnyelves technikát „szimpla nyelv”-nek nevezzük, hiszen az oboa megszólaltatása a keskeny dupla nádnyelvnek a szájban elfoglalt pozíciójától függ.

Bár az oboa csekély levegőszükséglete hosszú frázisokat tesz lehetővé, mégis előfordul, hogy a játékos féllevegőt is kénytelen „lopni” a frázis közepén. Az oboa dupla nádnyelve rendkívül kényes, és a legnagyobb elővigyázatossággal kell vele bánni, nehogy megrepedjen. Az oboa kiegyensúlyozott, nazális játéka csak akkor érvényesül, ha a nádnyelv tökéletes állapotban van. A legtöbb oboás saját maga készíti nádnyelvét; a művet csak valamicske jártasságot és néhány speciális szerszámot igényel.

Az angolkürt – az oboához képest – egy kvinttel lefelé transzponáló, különleges oboafajta. A szimfonikus zenekarban az angolkürt szólama az utolsó oboás feladata. A kottaolvasás minden nehézség nélküli, hiszen az angolkürt szólama mindig egy kvinttel magasabban van kottázva, és a hangszer ujjrendje, valamint megszólaltatási technikája megegyezik az oboáéval. Ugyanígy hangterjedelme is azonos az oboáéval a legalsó félhang, a *b* kivételével. Az angolkürt hosszabb, mint az oboa, és gömbölyű formában végződik. A dupla nádnyelvet az S alakban hajlított keskeny cső (az ún. S-cső) végére illesztik. Az angolkürt hangszíne telt és mélyen zengő, ezért a hangszer különösen alkalmas melankolikus zene interpretálására.

Az oboa amúgy meglehetősen szerény irodalma néhány csodálatosan szép szólódarabot is tartalmaz, találhatunk versenydarabokat zenekarral és kamarazenekari műveket is.

Angolkürtre csak elvétve írtak egy-egy szólódarabot, a legtöbbször csak valamely kamarazenekari mű egyik tételeként.

Klarinét

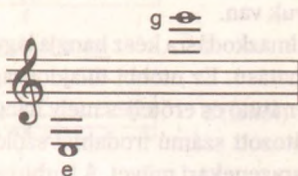
A klarinétot egy középkori hangszer, a pásztorsíp (*chalmereau*) tökéletesítésével a 18. század elején Johann és Jacob Denner fejlesztette ki azáltal, hogy az átfúvólyukkal (az ún. duodecimlyukkal) és két billentyűvel lehetővé tette a játékot a hangszer 2., ún. clarinet-regiszterében. A hangszer ma ismert formája először Mozart korában bukkant fel.

Ez az egyszerű nádynyelves fúvós hangszer fúvókából (csőrből), és hengerfuratú hangszertestből áll, tölcser formájú végződéssel. A klarinéton csak a páratlan számú felhangok szólalnak meg, átfúvásnál tehát az oktáv kihagyásával a 3. (duodecima), 5. stb. felhang szólal meg. Az 1. és 2. regiszter közötti távolság kromatikus áthidalásához ezért 18 hanglyuk szükséges.

A klarinét középfekvése kevésbé átütő hangzású, tompább, élettelen. Az alsóbb fekvésű hangok telítettebben, mélyebben zengők, de a legjobban a magasabb hangok érvényesülnek tisztán csengő, egyéni hangzásukkal. A klarinét hangjai mozgékonyak (fúvós-, illetve katonazenekarokban a hegedűszólamot helyettesítik); a *pianissimo* tételekben rendkívüli kifejezőerővel szólalnak meg. A klarinét képes a leggyorsabban kiöblösödni vagy éppen hirtelen visszafogottan megszólalni (*crescendo-decrescendo*).

A szimfonikus zenekarokban két klarinéton játszanak felváltva: az egyik B-, a másik A-hangolású. Mindkét klarinét hangterjedelmét a 89. kottapélda mutatja be.

89. példa



A B-klarinét egy egész hanggal lejjebb szól a kottázott hangokhoz képest, míg az A-klarinét kis terccel lejjebb transzponál. Ennek értelmében a leírt *c* B-klarinéton *b* lesz, A-klarinéton pedig *a*. A klarinét ujjrendje és megszólaltatási technikája azonos, így a játékos minden különösebb nehézség nélkül tud hangszert váltani. Ha transzponálni kell a hangszeren, a B-klarinét vált, hiszen a két típus közül ez a gyakrabban használatos.

A B-basszusklarinét egy oktávval lejjebb szól a B-klarinétnál, ezért kottázott hangterjedelmük megegyezik. A basszusklarinét fúvócsöve kb. kétszer olyan hosszú, mint a B-klarinété, tölcseré pipaszerűen fölfelé néz. A hangszertest és a fúvóka közé ívelt csőszakasz kerül.

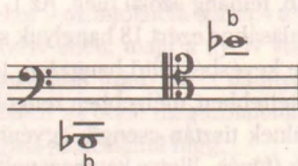
A klarinét fúvókájának alsó részébe ferde pálya illeszkedik, erre kötik – illetve kb. 1810 óta csavarozzák – lapos, egyszerű nádnyelvét.

A klarinét talán a fúvós hangszerek leggazdagabb irodalmát mondhatja magáénak: számtalan szólódarab, versenymű és kamarazenekari alkotás íródott klarinétra.

Fagott

A fagott hangterjedelme a 90. kottapéldában látható:

90. példa



A fagott szólamát basszus (F)- és tenorkulcsban kottázzák. A fagott kettős nádnyelves hangszer kúpos furattal, megtört facsövekkel, S alakú fém fúvócsővel. A hangszertest lefelé irányuló felső részből, szorosan mellé fektetett, vele párhuzamosan felfelé vezetett hosszabb középső részből és a hozzá csatlakozó hangtölcseréből áll; mindkét rész U alakban kifúrt összetartó részbe, az ún. csizmába illeszkedik. Ma kétféle típusú fagott közül választhat a játékos: a francia Buffet-fagotton 22 billentyű és 6 nyitott lyuk, a német Heckel-fagotton 24 billentyű és 5 nyitott lyuk van.

A fagott kifejező és alkalmazkodásra kész hangja lágy, bár száraz és némileg nazális, olykor groteszk hatású. Ez utóbbi tulajdonságáért kapta a „zenekar bohóca” címet. A hangszer átütő és erőteljes mély hangja miatt a fafúvók basszus szólamát adja. Korlátozott számú irodalma szóló- és versenydarabokat tartalmaz és néhány kamarazenekari művet. A leghíresebb fagottversenyeket Vivaldi, Johann Christian Bach, Mozart, Hummel és Weber komponálták. Az ún. régi zene reneszánszával a fagott fontos szerepet kap ismét a *basso continuo*-játékban.

Heckel 1877-ben fejlesztette ki a ma használatos kontrafagottot, amely a fagottnál nagyobb és súlyosabb hangszer, hangja nehéz és átható. A hangszertest csöve háromszor megtört (hossza kb. 6 méter), hangterjedelme c–f

(a hangzónál egy oktávval magasabban írva), tehát legfelső hangja kvinttel alacsonyabb, mint a fagotté. Szimfonikus zenekarokban a kontrafagott szólamát az utolsó (II. vagy III.) fagottos játssza, és elsődleges feladata a fafúvók basszus szólamának megerősítése.

Furulya (blockflöte vagy recorder)

Az egyenesfuvolák legfontosabb tagja. Német neve a hangszer fejrészét lezáró fa záródugóra (*Block*) utal, amely mellett csak keskeny rés marad szabadon. Az ezen a résen befújt levegő a fejen lévő keskeny ajakfelvágás éles peremének ütközve jut a hangszer belsejébe, így keletkezik a furulya kissé merev, fojtott, halk hangja. A hangszer rendkívül nagy népszerűségnek örvendett a 16., 17. és 18. században, de a 19. században a fuvola szinte teljesen kiszorította a hangversenyéletből. Csak 1910 körül elevenítette fel az angol Dolmetsch, majd a 20-as évek német ifjúsági zenei mozgalma keretében vált újra divatossá. A hangszer fontos szerepet tölt be különböző fúvós hangszerek előtanulmányjaiban, és ismét hangversenyképpessé vált a historikus előadásmód keretében. Napjainkban már több furulyavirtuóz neve vált ismertté, mint a holland Hans Brüggem és a magyar Czidra László.

A manapság általánosan használt furulyák: sopranino (f^2), szoprán (c^2), alt (f), tenor (c) és basszus (f). Hangterjedelmük a következő:

91. példa

f (sopranino)		c (diszkant)	
f (szoprán)		c (tenor)	
f (basszus)			

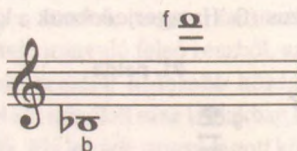
A furulyák a kottában lejegyzetthez képest oktávval magasabban szólnak meg, kivéve az altfurulya szólóirodalmát. Mára az egyik legnépszerűbb dallam-

hangszer a szopránfurulya, amely igen elterjedt az iskolákban. A sopranino furulya oktávval magasabban szól a szopránnál, hangja üde és csillogó, de használhatósága korlátozottabb. A tenorfurulya kiegyenlített hangzású, de kevésbé alkalmas szólódarabok előadására. A basszusfurulya nagyméretű, meglehetősen drága hangszer, és nagyobb technikai felkészültséget igényel, mint magasabb hangfekvésű társai, ugyanakkor meghatározó szerepet játszik a consort-hangzásban. A furulyairodalom jelentős, a késő középkori daraboktól a reneszánsz zenén át (szóló- és consort-muzsika egyaránt) egészen a 20. századi kompozíciókig.

Szaxofon

Adolphe Sax 1841-ben szerkesztette meg – a fúvószenekar fa- és rézfúvós hangszerei közötti hangzásbeli különbség áthidalására – a basszusszaxofont. Bár fémből készült, a fafúvók családjához soroljuk. A szaxofon klarinéthoz hasonló szimpla nádas fúvókája bő méretezésű, erősen szélesedő csövű fém hangszertestre illeszkedik. A hanglyukak pontosan méretezettek, billentyűvel fedettek. A szaxofon hangszíne tömött, meglehetősen átható. Írott hangterjedelme a 92. kottapéldában látható:

92. példa



A szaxofon – bár alapvetően tánc- és katonazenekarokban használják – gyakran szimfonikus és operazenekarban is megtalálható. Hangjának eredetisége több zeneszerzőt ihletett szaxofonszóló komponálására (többek között Muszorgszkij–Ravel: *Egy kiállítás képei*, Walton: *Façade*, Vaughan Williams: *Job* c. műveiben található ilyen).

A szaxofont nyolc nagyságban építik.

- | | |
|---------------------------|------------------------|
| 1. Esz- vagy F-szopraninó | 5. Esz- vagy F-bariton |
| 2. B- vagy C-szoprán | 6. B- vagy C-basszus |
| 3. Esz-alt vagy F-alt | 7. Esz-kontrabasszus |
| 4. B- vagy C-tenor | 8. B-szubkontrabasszus |

Közülük a leggyakrabban használatosak a következők:

Név	Lejegyzésmód
B-szoprán	az írott nál egy nagy szekunddal alacsonyabban szól (azaz a hangzónál nagy szekunddal magasabban lejegyezve).
Esz-alt	a hangzónál nagy szexttel magasabban írva.
B-tenor	a hangzónál nónával magasabban lejegyezve.
Esz-bariton	a hangzónál tridecimával magasabban lejegyezve.
B-basszus	két oktávval a hangzónál magasabban lejegyezve.

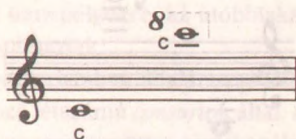
Általában az Esz- és B-hangolású szaxofonokat használják. Könnyűzenei felállásban a szaxofon gyakran a klarinét váltóhangszere.

Ritkán használatos fafúvós hangszerek

A következő hangszerek csak néhány zeneszerző egy-egy speciális szólójátékot előíró művében lelhetők fel. Szimfonikus zenekarokban megszólaltatásuk az adott fafúvós szólam II. vagy III. játékosának feladata. Azoknak a kompozícióknak a jegyzékét, amelyekben ezek a hangszerek előfordulnak, a 121. oldalon találjuk.

A G-hangolású *altfúvola* írott hangterjedelme a következő kottapéldában található (a hangzónál tiszta kvartttal magasabban lejegyezve).

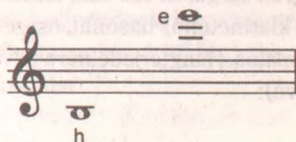
93. példa



Pontatlanul basszusfuvalának is hívják. Az egyenes fuvalánál hosszabb, ezért hangja mélyebben zengő, alsó regiszterének hangjai különösen jellegzetesek.

Az *oboa d'amore* A-hangolású hangterjedelme a következő (transzponáló lejegyzésű, kis terccel lejjebb szól az írott nál):

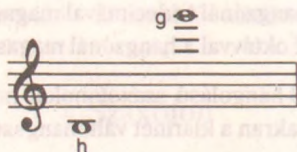
94. példa



A hangszer általános használatban Bach korában volt, hangszíne átmenetet képvisel az oboa és az angolkürt hangja között. Tónusa lágyabb és gyengédebb az oboáénál.

A *heckelphon* (bariton-oboa) írott hangterjedelme (a hangzónál oktávval feljebb lejegyezve) a lenti kottapéldában látható:

95. példa

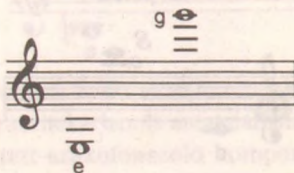


Egyenes formájú az *alsóoktáv-oboa*, a modern oboa applikatúrájával és különlegesen bő furattal. Az oboáénál oktávval mélyebb hangja telt, kerek.

A *basszusoboa* hangterjedelme megegyezik a heckelphonéval, de hangja súlyosabb, élesen átütő. Hangja és formája hasonlatos az angolkürtéhez, fölfelé álló, körte alakú végződésel. Megszólaltatási technikája is azonos: a duplanadat S-csőre illesztik.

Esz-klarinét. Ezt a kisméretű klarinétot éles tónusa miatt főleg fúvószenekarban használják, de néha szimfonikus zenekarban is alkalmazzák. Hangja átütőbb, mint az egyszerű klarinété. Írott hangterjedelme (a hangzónál kiscsöccel lejjebb lejegyezve):

96. példa



Basszetkürt. F-hangolású klarinét, alul hangterjedelem-bővítéssel (az A-klarinétnál nagy terccsel lejjebb szól). Szólamát egy tiszta kvinttal feljebb írják a hangzónál, általában G-kulcsban. Amennyiben F-kulcsban írják a szólamát, a hangzónál tiszta kvarttal lejjebb jegyzik le. A modern basszetkürtök feje és hordója között enyhén ívelt sárgaréz cső van, fémtölcsére pipaszerűen felkanyarodó, applikatúrája a klarinétéhoz hasonlít, összességében mégis inkább a basszusklarinéhoz hasonlatos. Hangterjedelme a következő (a hangzónál tiszta kvinttal feljebb lejegyezve):

97. példa



Kontrabasszus-klarinét. Ez az óriási méretű B-kontrabasszus-klarinét oktávval lejjebb szól a B-basszusklarinétnál. Előfordul Esz-hangolású változata is.

Szarruszofon. Sax hangszereinek sikerén felbuzdulva Gautrot 1856-ban építette meg új hangszerét a katonakarmester Sarrus javaslatai alapján. A szarruszofon Böhm-rendszerű dupla nádas hangszer, fémtesttel, bő méretezésű csővel. Változatainak hangterjedelme és hangolása a szaxofonnal azonos.

Historikus fafúvós hangszerek

A 16. századi fafúvós hangszertípusok számos példánya maradt fenn, amelyeknek a korabeli zene előadását szolgáló kópiái napjainkban is készülnek. (A legtöbb zeneművészeti főiskolán külön tanszéken oktatják a reneszánsz és barokk zenét, valamint az ahhoz kapcsolódó fúvós és vonós hangszereket.) A historikus előadásmód rekonstruálásában nagy segítséget jelentenek a korabeli szerzők, mint Alexander Agricola (1486–1556) és Michael Praetorius (kb. 1571–1621), leíró jellegű és pedagógiai munkái. Ez idő tájt vált Európában általánossá a hangszerek Távol-Keletről származó felosztási módja, amely alapvetően hangos és halk hangszereket különböztet meg; az előbbieket nagyszabású szabadtéri ünnepélyekre, az utóbbiakat pedig bensőségebb, kamarazenei célokra alkalmazták.

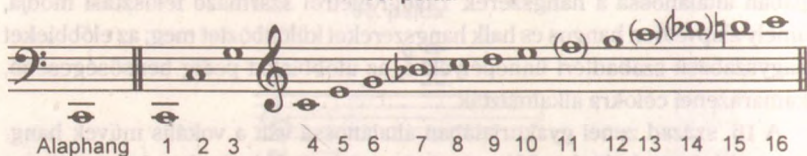
A 16. század zenei gyakorlatában általánossá vált a vokális művek hangszeres kísérete, különböző létszámú *consortok* által. Az énekes és hangszeres szólamokat gyakran ugyanazon együttes tagjai szólaltatták meg, de két vagy több zenekar együttes játéka is előfordult. A *consort* jellemző összeállítása volt: fuvalák (szoprán, tenor, basszus), görbekürt, curtal, chalumeau (pásztorsíp). Ezeknek a hangszereknek az újrendje nagyon hasonló a furulyához, csak a villafoágások különböznek. Eredetileg minden fúvós hangszer három különböző méretben készült, a más-más szólamoknak megfelelő hangolással, amelyek egymás váltóhangszerei voltak, így – a szólamok azonos lejegyzésének és a hangnemen belüli azonos újrendnek köszönhetően – a játékos minden nehézség nélkül váltogathatta azokat. A többi szólam (a diszkant és a basszus) később vált az együttes részévé.

A consortok egyik legkedveltebb hangszere, a görbekürt buxusfából készült, a végén U alakban görbülő csőszerű hangszer. Némileg a fagottéhoz hasonlítható duplanád-rezonátora kis gömbszerű kupakban végződik, amelynek apró lyukán keresztül szólaltatható meg a hangszer. A kornett (amely nem tévesztendő össze az azonos nevű modern rézfúvós hangszerrel) hosszú és vékony, rendszerint ébenfából készült hangszer, bőrborítással és a görbekürtéhez hasonló, gömbölyű fúvókával. A *curtal* a fagott legösibb formája, a *chalupeau* pedig az oboa őse.

Rézfúvós hangszerek

A modern zenekarnak a fafúvóktól fúvástechnikában alapvetően eltérő, a trombitákat, harsonákat, kürtöket, tubákat és rokonaikat magában foglaló hangszercsoportja. A rézfúvós hangszerek a fafúvósoktól teljesen különböző elven működnek. A hegedűhúr esetében láttuk, hogy a megfelelő helyeken könnyedén megérintve egy sor üveghang szólal meg, amelyek egyébként nem hallhatók. A rezgő test (húr vagy cső) nem egészében rezeg, hanem fele-, harmad- vagy negyedrészeiben, és így az alaphangok helyett a felhangok szólalnak meg. Ha egy csövet vagy húrt képzelünk el, amelynek a C az alaphangja, a következő felhangsor szólal meg rajta:

98. példa



A zárójelben szereplő hangok nem pontosan az írt hangmagasságon szólalnak meg, attól egy kissé eltérnek. A különböző rézfúvók a felhangok különböző tartományait szólaltatják meg, a hangszercső hosszától függően, és az egyes felhangok megszólaltatása a játékos szájállásától és a fúvóerősségtől függ. Azok a hangok, amelyek az adott cső felhangjai között nem találhatók meg, a billentyűvel működtetett szelepek (kürt, trombita, kornett, tuba) vagy tolóka (tolóharsona vagy pozan) segítségével szólaltathatók meg. A működési elv mindkét esetben ugyanaz: a csövet meghosszabbítjuk, következésképpen a hangterjedelem lefelé bővül. A trombitának, a kornettnak és a kürtnek három, a tubának négy billentyűje van. Amikor valamelyik billentyűt lenyomjuk, egy kis csődarabot nyitunk meg és kapcsolunk hozzá az alapcsőhöz. Az egyik

billentyű egy félhanggal, a másik egy egésszel, a harmadik pedig másfél hanggal mélyíti a cső alaphangját. A billentyűk egyszerre is használhatók, például az egyhangos és a másfél hangos billentyű két és fél hanggal, a három billentyű együtt pedig három hanggal mélyíti az alaphangot.

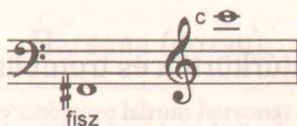
A pozan tolókájával hét alaphangfekvést produkálhatunk, így a felhangsor hat félhanggal mélyíthető. A második fekvés egy félhanggal mélyebb az elsőnél, és így tovább. A tubán az 1. felhang, az alaphang is megszólalhat, ehhez van szükség a negyedik billentyűre, amely egy tiszta kvartttal mélyíti az alaphangot.

A kürt

A hangszertest kör alakban görbített, szélesedő fémcső, tölcésrszerű végződésel. A cső keskenyebbik végére kehely alakú fúvóka illeszthető. A *duplakürt*, amelyet a legtöbb hivatásos játékos használ, két különböző hangolású kürtöt egyesít egy hangszertestben. A két különböző hangolás a hangváltó segítségével cserélhető fel. A különböző duplakürtök lehetséges változatai az F/B, B/Esz, F/E és B/A hangolásúak. A duplakürtön a magas fekvések különlegesen nehezen szólaltathatók meg.

A kürtszólamok violin-, ritkábban basszuskulcsban, kvinttel a hangzó magasság fölött vannak lejegyezve. A duplakürt B-hangolása esetén eltérő ujjrendet kell használni. Ezek szerint a kürt írott hangterjedelme:

99. példa

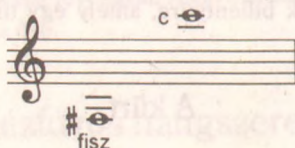


A kürt sajátosan tompa hangszínét úgy nyeri, ha a játékos jobb kezét a tölcésbe helyezi; ezt a játékmódot *fojtott játéknak* nevezzük, amelyet különböző tompítók segítségével is elérhetünk. A kürt hangszíne lehet lágy vagy fémes, a játékos ajkainak állása szerint. A hangképzés nagy gyakorlatot igényel, mivel a játékosnak előre kell megterveznie a kívánt hangszínt, és amíg ez nem válik automatikussá, a hangképzés és az intonáció bizonytalan lesz. Az eredeti, *natúr-kürtöket* és trombitákat nem látták el billentyűzettel, így ezeken csak a hangszer alapfelhangsorát lehetett intonálni, vagyis csak korlátozott mértékben voltak alkalmasak a hangnemváltásra. Ezt a nehézséget később különböző méretű és alakú hangolócsonk alkalmazásával hidalták át, amelyeket szabadon lehetett cserélni a hangszeren.

A trombita és a kornett

A modern trombita két, B- és C-hangolású változata a legelterjedtebb. A B-trombita hangolása módosítható A-alaphangolásra – bár ezzel a lehetőséggel ritkán szoktak élni – egy tolóka segítségével. A trombita írott hangterjedelme:

100. példa



Az írott hangterjedelem a C-trombita hangterjedelmét jelöli, míg a B-trombitát nagy szekunddal, az A-hangolását pedig kis terccel az írott hangmagasság alatt kell megszólaltatni. A B-kornett hangterjedelme megegyezik a B-trombitáéval, ugyanakkor a hangszer alakja zömökebb, s így hangja tompább. A kornettet fúvószenekarokban alkalmazzák rendszeresen, ritkábban szimfonikus zenekarokban. A trombita és a kornett fúvókái egyaránt csésze formájúan bemélyedők, a kornetté azonban öblösebb. A kornett megszólaltatása lényegesen egyszerűbb a trombitáénál, ezenkívül intonációs biztonsága is nagyobb, hangszíne ugyanakkor lágyabb, kevésbé fémes csengésű. Mindkét hangszeren lehetséges a dupla- és triplanyelvjáték, valamint a *sordino* (tompító) használata. A dzsesszben és más könnyűzenei műfajokban a sordinók számos változata terjedt el.

Natúrkürtök és trombiták

A billentyűk és szelepek alkalmazása előtti kürtök és trombiták kizárólag azoknak a hangoknak a képzésére voltak alkalmasak, amelyek a cső görbületének megfelelően természetes felhangsort alkotnak, valamint egyes hangokat a kürt tölcsérébe illesztett kézzel, ún. *fojtással* képeznek. Ennek következtében a korabeli kürtök és trombiták görbületét aszerint alakították ki, hogy a zeneszerzőnek melyik természetes felhangsor biztosította a legtágabb lehetőséget az egyébként igen korlátozott számú hang hasznosítására.

Az alábbi táblázat a különböző hangnemek szerint görbített kürtök és trombiták hangmagasságát mutatja be. Ha a korabeli szerzők partitúráit tanulmányozzuk, a megfelelő transzpozíciót kell alkalmaznunk (a D-hangolású kürt szólását például szeptim hangközzel az írott hangmagasság alatt kell játszani).

A kürt

hangolása

Transzpozíció

B	nagy szekunddal az írott magasság alatt
A	kis terccel az írott magasság alatt
Asz	nagy terccel az írott magasság alatt
G	tiszta kvarttal az írott magasság alatt
F	tiszta kvinttel az írott magasság alatt
E	kis szexttel az írott magasság alatt
Esz	nagy szexttel az írott magasság alatt
D	kis szeptimmal az írott magasság alatt
C	tiszta oktávval az írott magasság alatt
B	nagy nónával az írott magasság alatt

A trombita

hangolása

Transzpozíció

F	tiszta kvarttal az írott hangmagasság felett
E	nagy terccel az írott hangmagasság felett
Esz	kis terccel az írott hangmagasság felett
D	nagy szekunddal az írott hangmagasság felett
C	az írott hangmagasságon játszó
B	nagy szekunddal az írott hangmagasság alatt
A	kis terccel az írott hangmagasság alatt

Harsona (pozan)

A modern zenekarban többnyire három harsonát használnak: két B-tenor- és egy F-basszusharsonát. A tenorharsona szólama tenor-, illetve basszuskulcsban van lejegyezve, az F-harsonáé pedig basszuskulcsban. Hangterjedelme a következő:

101. példa

Tenor Basszus

e b g

cisz

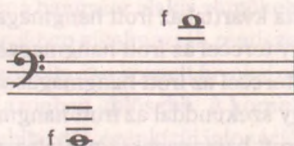
Ezenkívül még tenor-basszusharsona is létezik, amely a B- és F-harsonák együttes hangterjedelmét képes megszólaltatni.

A tolokás játéktechnika miatt a harsonán valódi *legato* nem játszható. A hangszert a játékos bal kezében tartja, míg jobb kezének csukló- és karmozgásával változtatja a hangmagasságot a tolokával. A basszuspozan tolokája olyan hosszú, hogy teljes kitolásához egy csuklós fogantyú csatlakozása szükséges. A trombitához hasonlóan a harsona tölcsérébe is illeszthető tompító, ezt leginkább dzsesszegyüttesekben használják. Különböző alakú tompítók segítségével más-más hangszín nyerhető.

Tuba

A szimfonikus zenekari F-hangolású tuba hasonló a katonai és fúvószenekarokban használatos tubákhoz. Hangszerteste kúp alakú cső, hatalmas tölcsérvégződéssel. Fúvókája a legnagyobb a rézfúvósok közül. Hangterjedelme a következő:

102. példa



A szimfonikus zenekarokban a tuba általában a harsona társhangszere, és a basszus szólamot erősíti. Tömör és átütő hangja ellenére meglepően mozgékony játékra képes. A tuba tölcsérébe is illeszthető tompító, de meglehetősen ritkán használják.

Bár a rézfúvók zenekari hangszerek, a kürtnek és a trombitának szólóirodalmja is van: zenekari versenyművek és néhány kamaradarab. A tubára írt szólódarabok között az egyik legismertebb Vaughan Williams *Concertója* (1954).

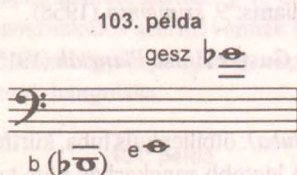
Ritkábban használt rézfúvós hangszerek

D-trombita (Bach-trombita). Kisméretű billentyűs trombita, amelyet a nagyon magas szólamok eljátszására használnak. Ezeket a hangokat nagyobb trombitán kényesebb megszólaltatni. A D-trombita írott hangterjedelme megegyezik a C- és a B-trombitáéval, de nagy szekunddal magasabban szól. A D-trombita váltó segítségével Esz-hangolásúvá alakítható, ebben az esetben egy kis terccel szól magasabban. A hangszer kiváltképpen alkalmas a Bach és Händel műveiben előírt hihetetlenül magas szólamok eljátszására.

Basszustrombita. Különböző méretű, formájú és hangolású basszustrombiták ismertek. Három- és négybillentyűs változatban készülnek, és néhányuk tulajdonképpen egy kisbillentyűs harsona. A C-, illetve B-hangolású basszustrombita írott hangterjedelme megegyezik a C-, illetve B-trombitáéval. Szólamuk rendszerint violinkulcsban van lejegyezve, és az írottnál oktávval mélyebben szólal meg. Létezik Esz-basszustrombita is, szólamát szintén violinkulcsban írják, a hangzó hangmagasság az írottnál egy nagy szexttel mélyebb.

Szárnycsörgő. Megjelenésében nagyon hasonló a kornettéhez, de a cső és a tölcser átmérője egyaránt nagyobb. Hangszíne a kürtre emlékeztet. A B-szárnycsörgő hangterjedelme és lejegyzése a kornettével azonos. Az európai zenekari gyakorlatban a szárnycsörgő számos változatát használták.

Tenortuba, eufónium. A B-tenortuba szólamait általában eufóniumon játsszák, amely egy három- vagy négybillentyűs kis tuba. A katonai és fúvószenekarok hangszerapparátusának állandó tagja. Hangterjedelme (a zárójeles hang a négybillentyűs eufónium legmélyebb hangja):



Bár a zeneszerzők általában basszuskulcsban és a hangzó hangmagasságban írtak tenortubára (vagy eufóniumra), Richard Strauss műveiben a tenortuba szólamát nagy szekunddal feljebb írta, míg Gustav Holst violinkulcsban, nagy nónával magasabban jegyezte le ezt a szólamot.

Ritkán használatos fa- és rézfúvós hangszerekre írott művek

Ezen hangszerek alkalmazását többek között az alábbi művekben találhatjuk meg:

Altflauta: Gustav Holst: *Planéták* (1915), Maurice Ravel: *Daphnis és Chloé* (1912), Igor Sztravinszkij: *Tavaszi áldozat* (1913).

Oboa d'amore: Maurice Ravel: *Boléro* (1928).

Heckelphon: Richard Strauss: *Salome* (1905), *Elektra* (1909).

Basszusoboa: Gustav Holst: *Planéták* (1915).

Esz-klarinét: Hector Berlioz: *Fantasztikus szimfónia* (1830), Maurice Ravel: *Boleró* (1928), Benjamin Britten: *Peter Grimes* (1945).

Basszetzkiürt: Richard Strauss: *A rózsalovag* (1911).

Kontrabasszus-klarinét: Arnold Schönberg: *Öt zenekari darab* (1909).

Szarruszfón: Maurice Ravel: *Spanyol rapszódia* (1907), Frederick Delius: *Eventyr* (1917).

Szaxofon: Georges Bizet: *Az arles-i lány – szvit* (1872), Alban Berg: *Hegedűverseny* (1935).

Kornett: Edward Elgar: *Cockaigne – nyitány* (1901), Igor Sztravinszkij: *Petruska* (1911).

D-trombita: Igor Sztravinszkij: *Tavaszi áldozat* (1913), Maurice Ravel: *Boleró* (1928).

Szárnycsiürt: Vaughan Williams: *9. szimfónia* (1958).

Tenortuba vagy eufónium: Gustav Holst: *Planéták* (1915), Richard Strauss: *Don Quijote* (1897).

Wagner-tuba (vadászkiürt-tuba): ötbillentyűs tuba, kiürtfúvókával, ezért általában a kiürtös játszik rajta. A legtöbb zenekarban nem található meg ez a típusú tuba, bár Anton Bruckner (7. szimfóniájában, 1881-83) és Richard Strauss (*Elektrájában*, 1909) is alkalmazta.

Ütőhangszerek

Az alábbiakban a két alapvető csoportot képező, *hangolt* és *hangolatlan* ütőhangszereket mutatjuk be.

Hangolt ütőhangszerek

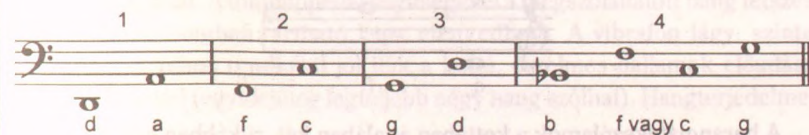
Az *üstdob* (timpani) megközelítően félgömb alakú (parabolikus), rézből vagy üvegszálal anyagból öntött üstből, valamint az üst nyílására feszített cserzett borjúbőr vagy műanyag membránból áll. A membránt nagyságtól függően hat-nyolc csavar segítségével tartják kifeszítve, és – kézi emelőszerkezet vagy pedál segítségével – a feszesség növelhető vagy csökkenthető. Ezen elv alapján történik az üstdob hangolása: a membrán feszességének növelésével emel-

kedik, lazításával csökken a hangmagasság. A régebbi típusú fogantyús és a modern pedálhangolású üstdobok hangterjedelme és hangszíne megegyezik, a különbséget az jelenti, hogy a pedál segítségével az üstdob hangolása pillanatok alatt megváltoztatható, míg ugyanez a művelet fogantyús emelőszerkezettel (kézi hangolással) lényegesen hosszabb időt vesz igénybe.

A párban használatos üstdobverők nyele rugalmas nádból készül, a nyélre erősített gömbölyű fej anyaga filc, amely lehet puha, félkemény vagy kemény a zenei stílus szerint. Különleges hanghatás érhető el az üstdob keményfa (kisdob-)verővel történő megszólaltatásával, kellően ügyelve arra, hogy a verők ne sértsék fel a membránt.

A 19. század elejéig az üstdobokat párosan alkalmazták a zenekarban, egy kisebb hangszert a tonikára, egy nagyobbat pedig a dominánsra hangolva. A kisebbik üstdob átlagos hangterjedelme *b*-től *f*-ig terjedt, a nagyobbé *f*-től *c*-ig. Később, a romantikában egy harmadik üstdobot is rendszeresítettek, ezáltal a három különböző méretű hangszer hangolása a legnagyobbtól a legkisebbig a következőképpen alakult: *esz-asz*; *g-d*; *c-g*. Az üstdobszólamok a modern partitúrákban basszuskulcs szerint vannak lejegyezve. A nagy szimfonikus zenekarokban gyakran egyidejűleg négy vagy ennél is több üstdobot alkalmaznak. A négy üstdob hangolása:

104. példa

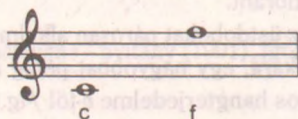


Az egykori kézi hangoláshoz képest óriási előrelépést jelentett a pedálhangolású üstdob megjelenése, amely lehetővé tette a hangmagasság legrövidebb idő alatt történő, precíz áthangolását. A hangolópedál használata ugyanakkor a játékostól kivételesen kiművelt hallást követel meg.

Antik cintányérok. Ezek a kis felületű, réz- vagy egyéb ötvözetből készített cintányérok nem kevesebb mint kétezer éves múltra tekinthetnek vissza. A különböző *krotálok* általában hangoltak, míg az ókorból ismerős réztányérok – mint a *kümbala* – egyaránt lehetnek hangoltak vagy hangolatlanok. Az „ujjas” réztányérnak elvben nincs meghatározott hangmagassága. Az antik cintányért Hector Berlioz vezette be a szimfonikus zenekar hangzásvilágába, 1839-ben – *Rómeó és Júlia* c. szimfonikus költeményének megírásával –; később egyre gyakrabban került sor alkalmazásukra (pl. Debussy: *Egy faun délutánja*).

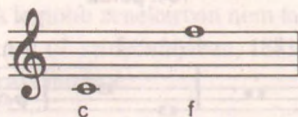
Csőharangok. A haranghang keltésére szolgáló hangszer szimfonikus zenekari alkalmazásban rendszerint cső formájú, mivel a templomból ismerős hangományos harangforma túlságosan sok helyet igényelne. A keretről aláfüggő, különböző hangolású acélsöveket gumifejű verővel (kalapáccsal) ütik meg kevésbé a felfüggesztési pont alatt, a hangzást pedálszerkezettel fojtják el. A kromatikusan emelkedő hangmagasságú harangsor hangterjedelme eltérő, bár Amerikában és Európában a másfél és a kétoktávnyi sorok váltak elterjedté. A másfél oktávnyi harangsor hangfekvése:

105. példa



Harangjáték. Fa- vagy gumikalapácsokkal megszólaltatott, két sorba rendezett, kromatikusan emelkedő hangolású fémlapocskák. Leginkább egyes hangok, egyszerű dallamképletek felcsendítésére alkalmazható. Hangja légi-esen könnyű és csillogó, ugyanakkor kellő keménységű kalapácsokat használva rendkívül átható. Hangterjedelme:

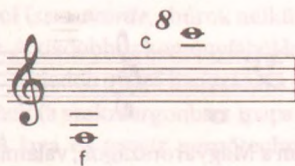
106. példa



A harangjátékszólamok a kottában általában két, ritkábban egy oktávval a hangzó regiszter alatti transzpozícióban szerepelnek. Ismert a harangjáték billentyűzet által megszólaltatható változata (Mozart: *A varázsfuvola* 1791, Lambert: *Rio Grande*, 1929), bár ennek alkalmazása manapság már háttérbe szorult.

Xilofon. Hangolt falapokból álló dallamjátszó hangszer. A kereten nyugvó falapok általában két sorban, billentyűzetszerűen vannak elrendezve, hangolásukat az alattuk elhelyezett rezonátorcsövek határozzák meg. Megszólaltatásukhoz különböző anyagokból (fa, gumi, filc) készült golyóforma fejű ütőket használnak. A mindkét kézben két-két ütőt tartó technikával mód van négy hangból álló akkordok egyidejűleg történő megszólaltatására. A xilofon rendkívül alkalmas gyors *staccato* futamok, repetált hangok és a zongoratechnikából már ismert *glissando* – gyors, egyenletes ismétlődő mozgással a falapok mentén történő felfelé vagy lefelé játszására. A xilofon hangterjedelme a harangjátékkal azonos, egy oktávval mélyebb transzponáló lejegyzésben:

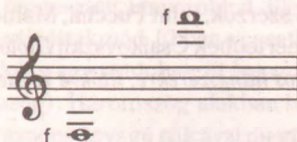
107. példa



Marimba. A xilofon nagyobb változata, lágyabb hangszínnel, amely kisebb rokonánál alkalmasabbá teszi a dallamjátékra. A marimba hangfekvése egy oktávval mélyebb a xilofonénál, hangterjedelme rendszerint négy oktáv, az egyvonalas *c* alatti oktávtól felfelé. A hangszer általában a különböző könnyűzenei irányzatok alkalmazzák, bár Darius Milhaud francia zeneszerző versenyművet komponált marimbára és vibrafonra (1947), ezenkívül népszerűek klasszikus művek marimbaátiratai.

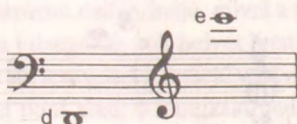
Vibrafon. A harangjáték elektromos változata, a dzsesszben és a tánczenében jelentékeny szerepet kapó hangszer, amely időről időre a szimfonikus zenében is megjelenik (Benjamin Britten: *Tavaszi szimfónia*, 1949, Alban Berg: *Lulu* *c.* operája, 1937, Pierre Boulez *Le marteau sans maître*, 1954). A vibrafon könnyűfém lapjait a harangjátékhoz hasonlóan kalapácsokkal ütik meg. A lapok alatt helyezkednek el a csőrezonátorok, amelyek felső végét elektromos meghajtású forgószelepek nyitják-zárják, ezzel idézve elő a vibrafon jellegzetes lüktető hangzását. A tompítópédál segítségével a megszólaltatott hang tetszés szerinti hosszúságban tartható vagy elengedhető. A vibrafon lágy, szinte édeskés hangjához rendkívül jól illik a lassú, érzelmes dallamok előadása akkordkísérettel (egyidejűleg legfeljebb négy hang szólhat). Hangterjedelme:

108. példa



Cimbalom. A cimbalom egyike a Magyarországon történelmi múltra visszatekintő hangszereknek. Mai formájában a „magyar” cimbalom asztalszerűen négy lábon álló, hangtompító pedállal ellátott, nagyméretű hangszer, ami eltér a múlt században elterjedt, Európa egyéb országaiban is a zenei gyakorlat részévé vált „kiscimbalom”-tól. A fakeretre feszített három-négy azonos magasságú húrból álló kórus megszólaltatásához görbített fejű faverőket használnak, amelyek fejét vattapólyával („puha verő”) vagy esetleg bőrrátéttel képezik ki. A cimbalom jellemző hangterjedelme:

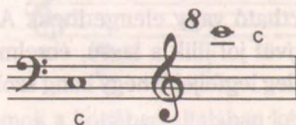
109. példa



A cimbalom elsősorban a Magyarországon, valamint Kelet-Európában nagy népszerűségnek örvendő cigányzenekarok nélkülözhetetlen hangszereként ismert, mindazonáltal megemlíthető Rácz Aladár munkássága, aki átírataival klasszikus, főként barokk művek előadására alkalmas hangszerré léptette elő. Rácz Aladár hatására ismerkedett meg a cimbalommal Igor Sztravinszkij, aki később *Renard* és *Ragtime* c. műveiben is szerepelteti a hangszert, szimfonikus zenekari környezetben. Erkel Ferenc a *Bánk bán*-ban, Kodály Zoltán pedig *Háry János* c. dalművében használ cimbalmot.

Cseleszta. A hangszer – a párizsi A. Mustel 1886-os találmánya – a harmóniuméhoz hasonló szekrényben elhelyezett, alulról felfelé ütő kalapácsszerkezetből és farezonátorokból áll. Mindezt acéllapokból álló, zongoraszerűen rendezett billentyűzet hozza működésbe. A hangszer természetesen hosszú utáncsengése pedállal szüntethető meg. A cselesztát éterien tiszta hangszíne jellemzi, amely leginkább halk zenekari háttérrel érvényesül. Hangterjedelme, egy oktávval mélyebb transzpozícióban:

110. példa



A cselesztát alkalmazó szerzők, mint Puccini, Mahler, Richard Strauss stb., művei közül talán a legismertebbek Csajkovszkij *Diótörő-szvitje* és Bartók Béla egyik főműve, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*.

Hangolatlan ütőhangszerek

Kisdob. Eredetileg katonadobként használt, a katonai vonulózenekarokban szíjjal a dobos oldalára erősített ütőhangszer. A modern kisdob rézből készült korpuszból (káva) és az erre feszülő műanyag membránból áll. A membránfelület átmérője kb. 36 cm, a káva magassága 15 cm. A kisdob jellegzetesen fémcsörgést tartalmazó hangzását a rezonánsbőrön vagy a káva alján kifejlesztett bél-, nejlon- vagy fonott fémhúroknak, fémspiráloknak köszönheti.

A különböző húrok száma nyolctól húszig terjedhet. A húrozat teljes egészében leemelhető a membránról (*senza corde*, „húrok nélkül” ezáltal a hangzás „tom-tom”-szerűen tompa lesz. A kisdobhoz keményfából készült, oválisan kiképzett fejú verőpárt használnak. A kisdob pergő hangzását a jobb és a bal kéz általában kéthangos egységütéseinek (a szakzsargonban: „papa-mama”) sűrű, egyenletes váltogatásával képzik. A laza és precíz pergőtechnika kialakítása hosszas, kitartó gyakorlást igényel.

Tenordob. A pergődob nagyobb, mélyebb hangú rokona, körülbelül 45 cm-es átmérővel és 30 cm körüli kávamagassággal. A hangszer sok európai országban pergődobszerűen húrozott.

Tabor. Magas és keskeny dob, a középkor közkedvelt ütőhangszere, amelynek egy- és kétfenekű változata egyaránt ismert. Georges Bizet *Az arles-i lány* c. szvitjében komponált taborra szólamot, amelyet gyakran helyettesítenek (helytelenül) tamburinnal.

Nagydob. Ez a nagyméretű, tompa, mély hangot adó dob, amely lehet egy- vagy kétmembrános (a membránok anyaga cserzett borjúbőr) egyaránt alkalmas a végtelenül halk, ám átható *pianissimo* és a dörgő *fortissimo* hangzás képzésére. Az egyfenekű nagydobot *gongdobnak* nevezzük. A nagydobokhoz használatos ütők hosszú fapálcák, melyeknek végére filcgömb van erősítve. A pergetéshez egyaránt használható kétfejú ütő vagy üstdobverőpár.

Cintányér. Tányér alakú páros fémlemez, homorú közepén lyukkal, amelyhez fogantyú gyanánt bőrszík van erősítve. Ezek lendületesen egymáshoz verve éles, hosszan lecsengő hangot adnak, amely a szimfonikus zenei csúcspontok drámai hatását tovább fokozza. Összeütésük után a hang szabadon kicsengethető vagy elfojtható úgy, hogy a játékos a testére szorítja a tányérokat. A *pianissimo* hatás a tányérok széleinek egymáshoz dörzsölésével érhető el. Ismeretes ezenkívül az állványra függesztett tányérokkal, illetve a fogójánál az ujjakra függesztett tányérokkal való játékmód. Ebben az esetben a tányér vagy tányérok megcsendítéséhez kisdob- vagy üstdobverőt használnak.

Triangulum (háromszög). Háromszög alakban hajlított acélrúd, amely függesztett helyzetben, azonos anyagú pálcával megütve csengő, átható hangot ad, meghatározatlan hangmagasságon.

Kasztanyetta. Üregesen kivájt keményfa kagyló, amelyet szalaggal a hüvelykujjra erősítenek, a többi ujjal pedig csattogtatnak. A kasztanyetta általában párban használatos, zenekari változataik közös nyélre vannak fölszerelve.

Nagygong (tamtam). Nagyméretű, általában bronzból kalapált, kifordított karimájú tányér, amelyet felfüggesztett állapotban ütnek meg, puha, gömbfejú ütővel. Az erőteljes ütésre hatalmas döngéssel, míg a könnyed érintésre kísérteties, sistergésszerű hanggal reagál a hangszer. A gong kisebb átmérőjű, han-

golt változataiból újabban egész kromatikus sorokat készítenek, az ütőhangszeres zene céljaira (Puccini már 1926-ban, a *Turandot* komponálásakor alkalmazott hangolt gongsort).

Fadob. Két, keményfából készült téglalapból álló hangszer, amelyek hosszanti oldalán egy-egy rezonátor gyanánt szolgáló nyílás található. Általában fa- vagy kemény filcfejú ütővel szólaltatják meg, amely éles, gyors lecsengésű hangot eredményez.

Temple block (béka). Vízszintes sorban elhelyezett, megközelítő hangmagasságot kibocsátó kivájt fagolyók, megszólaltatásukhoz fa- vagy filcfejú ütőt használnak. A fagolyók méretének növekedésével mélyül a hangjuk, ezért általában teljes sorokban szerepelnek az ütőhangszer-együttesben.

Kereplő. A magyar népzeneben is fellelhető effekt-hangszer, melynek elve szerint egy fakeretbe illesztett, keményfából készült nyelv sűrű egyenletességgel nekicsapódik egy tengely (egyben nyél) körül forgó fakerék fogzatának.

Ostor. Az ostor csattanására emlékeztető hatást a zenekarban két keskeny falap összeütésével váltják ki, amelyeket fogantyúval vagy szíjon fognak a két kézben.

Tom-tom. A kisdobhoz hasonló, húrozatlan, egyfenekű dob, amelynek hangolt és hangolatlan változata egyaránt ismert. Az ütőhangszer-apparátusban a *tom-tomok* rendszerint egész sort alkotnak, kromatikus hangolásban. A *tom-tom* egyik továbbfejlesztett változata a *rota-tom*, amely forgatás hatására játék közben folyamatosan változtatja hangolását, ezáltal az üstdobhoz hasonlóan alkalmas *glissando*-hatás kiváltására.

Üllő. A hangszer a kovácműhelyben használatos üllő hanghatását reprodukálja, miközben lényegesen könnyebb és könnyebben kezelhető annál. Alkalmazása olyan népszerű művekben fordul elő, mint Verdi *A trubadúr* c. operájának „Üllőkórusa” vagy a kardkovácsolási jelenet Wagner *A Rajna kincse* c. zenedrámájából.

Szélgép. Gömbölyű, kb. 1 m átmérőjű faszerkezet, amely fogantyúval történő forgatása során kifeszített vászon- vagy selyemanyaghoz, esetenként nagybögőhúrhoz súrlódva szélzúgáshoz hasonló zörejt kelt. Alkalmazása olyan művekben lelhető fel, mint Richard Strauss *Don Quijote* (1897), *Alpesi szimfónia* (1915), valamint Maurice Ravel *Daphnis és Chloé* c. műve (1909–12) és Michael Tippett *4. szimfóniája* (1976–77).

Latin-amerikai ütőhangszerek

A Latin-Amerikából kiindult, Európát és Észak-Amerikát is meghódító afrokubai tánczene alapját a hihetetlenül változatos ütőhangszerek alkotják. Az afrokubai zene hatására ezek az ütőhangszerek megjelentek számos szimfonikus zenekari műben is. A legjellegzetesebb latin-amerikai ütőhangszerek a következők:

Claves. Rövid botpár, amelynek egymáshoz ütésével rövid, csattanásszerű hanghatást ad. (Hallható A. Copland *Appalachian Spring* c. baletzenéjében, 1944.)

Maracas. Indián eredetű hangszer: nyélre erősített, kivájt lopótök, magvakkal vagy üveggyöngyökkel stb. megtöltve. A maracas jellegzetes zizegő-csörgő hangot kelt, ütemesen rázva a ritmikai alap fontos eleme (előfordul pl. Varèse *Ionisation* c., 1933-ban bemutatott művében).

Bongó. Két, egymáshoz rögzített, egyik oldalán bőrözött dobból áll, melyek hangolása különböző. A dobokat a térd közé szorítva, az ujjpárnákkal kell megütni.

A latin-amerikai táncok, a rumba, konga, bolero stb. előadásánál a fenti három ütőhangszer adja a ritmikai alapot, egyéb ütőhangszerek alkalmilag kerülnek az apparátusba. A afrokubai tánczene jellegzetes ritmikai képlete:

111. példa

Claves

Maracas

Bongó

The musical notation is written on three staves, each with a bass clef and a 4/4 time signature. The Claves staff shows a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter. The Maracas staff shows a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter, with accents (>) over the first, third, fifth, and seventh notes. The Bongó staff shows a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter, with an accent (>) over the fifth note.

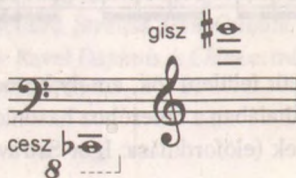
Guiro. Üreges, barázdált felületű tök, amely botocskával dörzsölve recsenésszerű hangot ad. Általában a bolerohoz hasonló lassú táncokhoz alkalmazzák kíséreshangszernek (előfordulása: Igor Sztravinszkij *Tavaszi áldozat*, 1913).

A hárfa

A modern *kettős pedálhárfa* Sébastien Erard által nyerte el mai formáját, 1810 körül. Erard újításának lényege a hárfa diatonikus, *temperált* hangolásának megteremtése, Cesz-dúr alaphangnemen. Eszerint minden egyes oktávköz hét húrt tartalmaz. A húrok alaphangmagassága: *cesz, desz, esz, fesz, gesz, asz, b* – tehát a C-dúr minden egyes $\flat$ -vel leszállított hangja. A hét pedál a húrokat valamennyi oktávban két fokozatban, egy-egy kisszekunddal megemeli. A pedál mechanikája mindkét fokozatban apró tüvel ellátott fémlemezeket hoz működésbe, amelyek az ábécé azonos betűjével jelölt húrok csoportjaival állnak összeköttetésben. Ekképpen a C-pedál első fokozatban mintegy „lefogja” a húrokat *cesz*-alaphúrjait, amelyek ezáltal félhanggal megemelve, a *c* hang magasságára kerülnek a különböző oktávokban. A következő, második pedálfokozat pedig további félhanggal *ciszre* módosítja a húrcsoport hangjait. Látható, hogy a hárfa *cesz*-alaphangolásának előnye, hogy ilyen módon bármely alaphangot bármely fokozatban játszhatunk, anélkül hogy meg kéne változtatni a hang ábécés jelölését, vagyis enharmonikus névvel kellene helyettesíteni azt. Az enharmónia szabályai olyannyira nem alkalmazhatóak a hárfa, hogy a *desz* pl. csak a D-húron fogható, jöllehet hangmagassága azonos a C-húron fogható *cisz*ével. A hárfa ily módon bármely hangnem előállítható, bár ezek korlátlan használata eltér a hangszer alapkarakterétől, mivel a kromatikus skálajáték túlságosan gyakori pedálhasználatot igényelne. A hangszer előnye azonban, hogy a megfelelő pedálfokozatokkal beállított harmóniak a húrokat teljes terjedelmén át ismétlődnek az egymást követő oktávközökben, így mindössze az ujjaknak a húrozon való végighúzására van szükség. Ennek köszönhető a hárfa semmilyen más hangszerrel nem mérhető alkalmassága az *arpeggio* és a *glissando* játékmódokra.

A hárfa művek és -szólamok gyakorta zongoraszerűen két szisztéma szerint vannak lejegyezve. Hangterjedelme:

112. példa



7a

TESZTKÉRDÉSEK

1. Jegyezze le a következő dallammenetet az alábbi hangszerek transzponáló írásmódja szerint:



- | | |
|-----------------------|---------------|
| a) angolkürt | d) F-kürt |
| b) B-klarinét | e) A-trombita |
| c) Esz (alt) szaxofon | f) gitár |
2. Adja meg a következő kifejezések jelentését:
- | | |
|-----------------------|------------------------|
| a) <i>pizzicato</i> | d) duplanyelv-technika |
| b) <i>con sordino</i> | e) kettős kürt |
| c) plektrum | f) tamtam |
3. Melyek azok a modern fúvós hangszerek, amelyeket kettős nádnyelvel szólaltatnak meg?
4. Melyik ábécés hang képezi a hárfa hangolásának alapját?
5. Nevezze meg a furulyák családjának öt különböző tagját!
6. Mely dobok keltenek meghatározott magasságú hangot?
7. Nevezze meg azt a két modern vonós hangszert, amelyek C-, G-, D-, A-hangolásúak!
8. Melyik az a fémből készült fúvós hangszer, amelynek nádnyelvé és fúvókája azonos a klarinétéval?

Válaszok a 252. oldalon.

A MODERN ZENEKAR

A szimfonikus zenekar teljes nagyságában 80–100 vagy akár több muzsikust is felvonultathat. A zenekar négy fő hangszercsoportra oszlik: fa-, rézfúvók, ütők és vonós hangszerek. Ez az a rend, amely szerint a hangszercsoportok szólamait a *partitúrában* a zenekari műveket teljes terjedelmükben magukban foglaló kottában láthatjuk, amely a különböző hangszerszólamokat külön sorban, egymás fölé írva tartalmazza. A hárfa – miután nem tartozik egyik fenti hangszercsoporthoz sem – szólamának helye a partitúrában közvetlenül a vonósoké felett található.

A zenekar összeállítása

A modern szimfonikus zenekari gyakorlatban a zenekar összetételét és arányait az előadásra kerülő mű határozza meg. Egy kb. száztagú szimfonikus zenekar szólamai rendszerint a következőkből állnak össze:

<i>Fafúvók</i>	3 fuvola (a 3. fuvola lehet a pikkolószólam)
	3 oboa (a 3. oboa lehet angolkürt)
	3 fagott (a 3. fagott lehet kontrafagott)
<i>Rézfúvók</i>	4 kürt (esetenként 5, 6 vagy 8)
	3 trombita
	3 harsona (két tenor, egy basszus)
	tuba
<i>Ütők</i>	Üstdob (3 vagy több dob, amelyet egy vagy két ütőhangszer-játékos szólaltat meg). Egyéb ütők (egy vagy több ütőhangszeres, akik a kis- és nagydob-, cintányér-, triangulum-, xilofon-, harangjáték- stb. szólamokat játsszák).



5. kép. A Birminghami Szimfonikusok, élükön Simon Rattle-lel

<i>Hárfa:</i>	Zenekari szólamként általában egy, ritkábban két hangszer képviseli, egy-egy játékossal, bár szélsőséges példaként megemlíthető Wagner, aki <i>A nibelung gyűrűjében</i> (1869–1876) hat hárfából álló szólamot szerepeltet.	
<i>Vonósok:</i>	18 első hegedű	12 gordonka
	16 második hegedű	10 nagybőgő
	14 brácsa	

Ennek a körülbelül száz hangszerből álló hangzástömbnek a gerincét a 70 tagú vonóskar alkotja. Az első hegedűt (a „prímet”) alkotó hegedűsök általában azonos zenei anyagot játszanak. Ez alól kivételt jelentenek a *divisi* („osztva”) műszóval jelölt szakaszok, amelyek alatt a szólam további (kettő vagy több) belső szólamra oszlik. Ugyanez érvényes a másodikhegedű-, a brácsa-, a gordonka- vagy bőgőszólamra. Ekképpen áll össze a vonóskar, amelynek hangzása egyszerre puha és telt, miközben az árnyalatok végtelen gazdagsága rejlik benne.

A vonóskaréval szöges ellentétben áll a fa- és rézfúvók karaktere, amelyek általában egyéni szólamot játszanak, noha időnként több fúvóshangszer *unisono* játszik azonos dallammenetet. A fúvóshangszerek tehát a zenekar hangzásának színpompáját, változatosságát, valamint – főként a rézfúvók – a zene drámai csúcspontjain a kellő hangerőt szolgáltatják.

Az ütőhangszerek feladata az akcentusok és a metrikus löktetés kiemelése. A hárfa a *glissandókkal* és *arpeggiókkal* kivételes hangulatfestő hangszerként simul a szimfonikus hangzásba.

A zenekari pódium

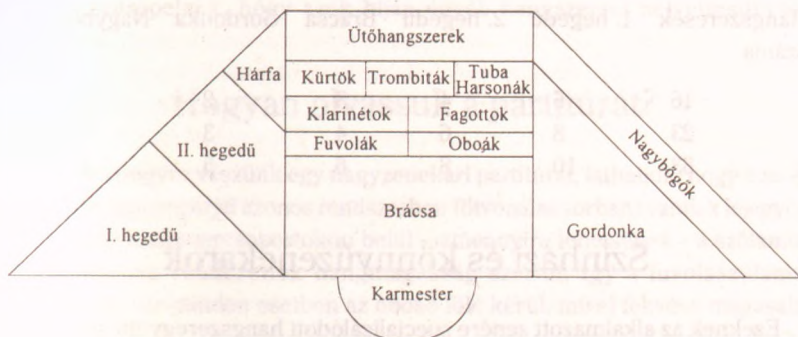
A zenekar összeállítása változó, ám az alábbi ülésrend általánosnak mondható.

Elfogadott gyakorlat, hogy a zeneszerzők olyan, főként fúvóshangszer-szólamokat komponálnak a szimfonikus zenekar hangzásába, amelyek szigorúan véve nem tartoznak hozzá. Ezeknek a hangszereknek az áttekintését – néhány zeneirodalmi példával kiegészítve – a 121. oldalon találhatjuk.

Kisebb hangszeregyüttesek

A „zenekar” megjelölés igen tágan értelmezhető: ezzel jelölünk gyakorlatilag bármilyen hangszeres csoportot, amelyben vonóskar vagy -szólam található. Ez különbözteti meg a zenekart az olyan kamaraegyüttesektől, mint a

A mai szimfonikus zenekar összetétele



vonósnégyes vagy a zongoraötös, ahol minden hangszer egyénileg szólaltatja meg szólamát. A szimfonikus zenekarban az egyes vonósszólamokat számos hangszer alkotja, ismerünk azonban olyan felállást is, amelyben a vonósszólamok ennél lényegesen kevesebb hangszerből állnak (szólamonként 4-5), és hozzájuk fúvós, sőt esetenként ütőhangszerek és hárfa is társulnak. Az ilyen összeállítású együttest nevezzük kamarazenekarnak, mivel hangzásviláguk a kamarazenei és a zenekari hangzásnak a keveréke. Britten tudatosan használt a fenti módon összeállított hangszeregyüttest az általa komponált „kamaraoperákban”, mint a *Lukrécia meggyalázása* (1946) vagy az *Albert Herring* (1947), melyeket tizenkét szólóhangszerből álló együttes ad elő, a *recitativókat* pedig maga a karmester kíséri zongorán. Hasonló apparátust igényel Schönberg *Kamaraszimfónia E-dúr* (1906) című kompozíciója, tizenöt szólóhangszerre.

A vonósenekar

Önmagukban a vonósok képesek a legteljesebb zenekari hangzásra, amelynek bizonyítékai azok a mesterművek, amelyek vonósenekarra íródtak, mint Csajkovszkij *Vonósszerenádja* (1880) vagy Elgar *Szerenád* (1893), illetve *Bevezetés és Allegro* (1905) c. művei, Vaughan Williams *Fantázia egy Tallis-témára* (1910), végül fontos megemlíteni a műfaj egyik legnépszerűbb darabját, Bartók Béla *Divertimentóját* (1939).

A helyesen felállított vonós zenekar a következők szerint épül fel:

Hangszerek 1. hegedű 2. hegedű Brácsa Gordonka Nagybőgő száma

16	6	4	3	2	1
23	8	6	4	3	2
33	10	8	6	5	4

Színházi és könnyűzenekarok

Ezeknek az alkalmazott zenére specializálódott hangszeregyütteseknek az összeállítása a kor divatja és igényei szerint állandóan változik. A 19. század második felére kialakult az operettek kísérőzenekarának nagyjából állandó felállása, legalábbis az operettműfaj olyan fellegvéraiban, mint a bécsi, párizsi és londoni revűszínházak. Ez idő tájt (pontosan 1889-ben) született Gilbert és Sullivan operettje, *A gondolások*, amelynek őspartitúrája 2 fuvolát, oboát, 2 klarinétot, 2 fagottot, 2 kürtöt, 2 kornettet, 3 harsonát, ütőket és vonós hangszereket – összesen harminc zenészt igénylő apparátust ír elő.

A dzsessz ritmusvilágának és a musicalnek a térhódítása jelentősen megváltoztatta a színházi zenekar arculatát is, egyre gyakrabban kapott szerepet benne a zongora a dinamikai egyensúly biztosítására. Az operettben kialakult színházi zenekart egyre gyakrabban váltotta fel a könnyű- vagy tánczenekar, ahol a fafúvósok szükség esetén szaxofonra váltottak.

Az elmúlt pár évtized vívmánya az elektromos gitár, elektronikus billentyűzetek és szintetizátorok megjelenése. Az elektromos erősítés és a mikrofontechnika hatására alapvetően megváltozott a korábban kialakult arány az énekhang és a zenekar között.

A „könnyűzene” kifejezés eléggé tágra értelmezhető ahhoz, hogy bármilyen népszerű zeneműre alkalmazhassuk, legyen az a *Hattyúk tava* Csajkovszkijtől vagy valamely közismert filmzene.

Jóllehet a *Hattyúk tava* eredetileg nagyzenekarra íródott, a könnyűzenei gyakorlatban ismertek azok az átiratok, ún. *arrangementek*, amelyek „redukálva”, vagyis kisebb együttesre alkalmazva tartalmazzák a szimfonikus zenekari műveket. Ezekben az átiratokban központi szerepet kap a zongora a belső harmóniák és a ritmikai képletek kiemelésére. A zongorista-karmester szerep ellátásához speciális kottákat használnak, amelyben a zongoraszólam mellett apró hangjegyekkel a hangszerszólamok is fel vannak tüntetve. Partitúra híján a zongora-karmester példányokat karmester is használhatja.

Az egyes szólamok kottáiban gyakran egyéb, azonos fekvésű hangszerek szólamai is szerepelnek, hogy azok híján egyéb hangszerrel helyettesíthetők legyenek.

Hogyan olvassuk a partitúrát?

Ha szemügyre vesszünk egy nagyzenekari partitúrát, láthatjuk, hogy a fa- és rézfúvók szólampárjai azonos rendszerben (ötvonalas sorban) vannak lejegyezve, és a fő hangszercsoportokon belül – amennyire lehetséges – a szólamok függőlegesen rendezettek hangmagasság szerint. Így a fuvolaszólamot tartalmazó sor minden esetben az oboaé fölé kerül, mivel fekvése magasabb annál.

A fúvós szólampárok közös szisztémában való leírásával helyet takaríthatunk meg, ugyanakkor ha a szólampár két tagja más-más dallamot, vagyis *divisi* játszik, a szólam „első” hangszerére írott hangjegyeinek szárai felfelé, a „második” szólamra írottaknak lefelé vannak meghúzva (lásd a 114. példában az oboa és a klarinét szólamsorait). Természetesen ha a szólampár első és második hangszerének szólamai nagyjából eltérőek, a zavaros kottakép elkerülésére indokolt külön rendszerek használata. Ugyanezek az elvek érvényesek a szimfonikus zenekarban csak alkalmanként előforduló hangszerek írásmódjára: a pikkoló szólam mindenkor a fuvolák szólama felett kap helyet, az angolkürt, a basszusklarinét és a kontrafagott pedig egyaránt magasabb hangolású rokonaik, az oboa, a klarinét és a fagott szólamai alatt. A könnyebb áttekinthetőség érdekében az ütemvonalak nem folytatódnak megszakítás nélkül a partitúra teljes hosszában, hanem a fő hangszercsoportok határain abbamaradnak, majd újakezdődnek (ezek a hangszercsoportok általában a fafúvók, rézfúvók, ütők, hárfa és vonósok).

Egyes partitúrákban minden oldalon fel vannak tüntetve a hangszerek nevei a sorok elején, másutt csak a kezdő oldalon, s ezt követően – szintén helymegtakarítás céljából – az éppen nem játszó hangszerek szólamsorai kimaradnak a hangszer következő belépéséig. Előfordulhat, hogy egy oldalon két partitúrasor található, amelyek közül a másodikat gyakran jelöli a II jel. Azok a szólamok, amelyek ezeken a hiányos felrakású szakaszokon is játszanak, természetesen továbbra is a szólamok írásmódjának rendjét követve szerepelnek egymás alatt (pl. oboák, fagottok, kürtök, harsonák, vonósok).

A különböző partitúrákban a hangszerek nevei szerepelhetnek német, olasz vagy nemzeti nyelven. A hangszerek és zenekari műszavak négy nyelvű szótárát lásd a 244–246. oldalon.

Most vegyünk szemügyre egy oldalt Rimszkij-Korszakov (1844–1908) *Spányol capriccio* című művének partitúrájából!

A 114. példában a legfelső szólamsor a pikkolóé, az alatta lévő a két fuvalé, megint alatta az oboák következnek, stb. A kürtök két szólamsort foglalnak el (mindkét sorban két-két szólam). Az üstdobszólam ezúttal ötvonalas rendszerben van elhelyezve, mivel a felhasznált két üstdob meghatározott hangolású. Az egyéb ütőhangszerek (mint a triangulum, kasztanyetta, pergődob, cintányérok, nagydob) szólamai egyetlen vonalból álló soron szerepelnek, mivel hangolatlan ütőhangszerként nem rendelkeznek meghatározott hangmagassággal.

Az első és második harsonák szólamai közös sorban szerepelnek, a harmadik harsona pedig a tubával osztja meg az ötvonalas rendszert. A fuvaszólam fölött alkalmanként látható 'a2' jelölés a két fuvola unisono játékát írja elő. Ugyanez a kifejezés látható helyenként az első és második harsonák szólamsora felett.

Kulcsok és transzponáló hangszerek

A fenti hangszerek szólamainak lejegyzése többnyire transzponált, vagyis nem a hangzó hangmagasságukat jelöli. A transzpozíció használatát két gyakorlati szempont indokolja: az első a pótvonalak állandó használatának elkerülése. Ennek a szempontnak a figyelembevételével írandó a pikkoló szólam egy oktávval mélyebben, a nagybőgő és gitár pedig egy oktávval a hangzó magasság fölé. A második szempont, amely a transzponált lejegyzést indokolja, hogy az azonos családba tartozó hangszerek szólamainak lejegyzése ezáltal egységessé válik, módot adva a zenekari muzsikusnak, hogy egyik hangszerről a másikra váltson. Így a szimfonikus zenekar klarinétosa általában két különböző, A- és B-hangolású klarinét használatát váltogatja rendszeresen, ezenkívül rá hárulhat a kis Esz-, illetve a B-basszusklarinét alkalmankénti megszólaltatása is.

113. példa

(a) Írott hangmagasság

(b) B-klarinét

(c) A-klarinét



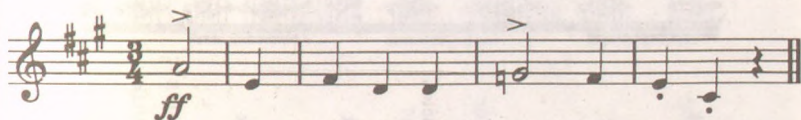
Mivel az egyes hangszer-családok váltóhangszereinek újrendje csaknem teljesen megegyezik, hangszerváltáskor az azonos kottaképpel járó azonos fogásmódok nagyban megkönnyítik e hangszerek használatát. Ezért a hangszerjátékos munkáját megkönnyítendő, a váltóhangszerek szólamkottái cleve transzponált közreadásban jelennek meg. Ha a szerző, illetve a kiadó a 113(a) példában jelölt hangmagasságot írja elő, akkor ezt nagy szekunddal magasabb lejegyzésben (b) jelöli a B-, kis terccel magasabban (c) az A-klarinét szólamkottájában, mindkét esetben a megfelelő előjegyzés szerint.

A partitúra olvasásánál, tehát a hangzó hangmagasság visszakeresésénél természetesen minden az eredeti transzpozícióval ellentétes előjellel történik: a 113(b) példa nagy szekunddal, a 113(c) kis terccel mélyebb transzpozícióban olvasandó.

A 114. példában látható nagyzenekari partitúrán három különböző kulcsot figyelhetünk meg: az első, második harsona, valamint a brácsák szólama altkulccsal, az összes többi hangszer szólama violin- vagy basszuskulccsal van jelölve. A hangolatlan ütőhangszerek szólamainál értelmezhetetlen a kulcsok használata. (Lásd 140–141. oldal.)

A múlt század végéig a szimfonikus zenekarok alt-, tenor- és basszusharsonából álló triót alkalmaztak, amelyek közül az azonos sorban szereplő alt és tenor hangszer szólamát rendszerint altkulcs jelölte. A basszus harsona szólama a 114. példából violinkulcsban lejegyezve a következő:

115. példa



A 20. századi zenekari gyakorlat szerint a harsonatrió két tenor- és egy basszushangszerből áll. Ennek megfelelően a felső két harsona szólama – amennyiben közös sorban szerepelnek – tenor- vagy basszuskulcs szerint van lejegyezve.

A 114. példa legtöbb hangszerszólama előtt A-dúr (három kereszt) előjegyzés áll. Az A-klarinétok – lévén transzponáló hangszerek – előjegyzése azonban ettől eltér. A partitúra első három ütemét szemügyre véve látható, hogy a klarinétszólam *trótt* hangmagassága kis terccel magasabb az oboáénál, ugyanakkor hangzó magassága azonos.

További transzponáló hangszerek az F-kürt és az A-trombita, ezeknél azonban korábban a rögzített előjegyzés nélküli, a módosítójeleket egyenként jelölő lejegyzés vált általánossá. Bevett szokás szerint mind a mai napig ezt a

V. Fandango asturiano

Pikkolók
Fuvolák
Oboák
A-klarinétok
Fagottok
F-kürtök
A-trombiták
Harsonák
Tuba

A- és E-üsdobok

Triangulum

Kasztanyetták

Kisdob

Réztányérok

Dob

Hárfa

I. Hegedű

II. Hegedű

Brácsa

Cselló

Nagybőgő



6. kép. Harrison Birtwistle (jobbra) próba közben. A zeneszerzőt rendkívül eredeti, helyenként szélsőséges hatásokat alkalmazó stílus jellemzi

transzponálási eljárást alkalmazzák egyes zeneszerzők, jóllehet mindinkább elfogadottá válik a rögzített előjegyzések módszere.

Az előbbiekben már említett pikkoló és nagybőgő is transzponáló hangszerek, ez azonban – oktávtranszponálásról lévén szó – egyik hangszer esetében sem eredményezi az előjegyzés módosulását.

Összefoglalásként a 114. példában található transzponáló hangszerek – hangzó magasságuk szerint:

Hangzása

Pikkoló	tiszta oktávval az írott hangmagasság felett
A-klarinét	kis terccel az írott hangmagasság alatt
F-kürt	tiszta kvinttel az írott hangmagasság alatt
A-trombita	kis terccel az írott hangmagasság alatt
Nagybőgő	tiszta oktávval az írott hangmagasság alatt

A partitúraolvasás

A karmester hivatásához tartozik a teljes partitúraoldal áttekintésének és a zenekari hangzás megjelenítésének képessége „belső hallás”-sal. A feladat a 20. századi szimfonikus művekben gyakran 25 különböző szólamsor összegzését igényli, amely csak hosszú évek gyakorlásával szerzett tapasztalat révén valósítható meg. Ennek a készségnek a fejlesztése mindenkinek módjában áll: mindössze egy klasszikus mű zsebméretű, úgynevezett *kispartitúrája* szükséges hozzá, amelyet a mű felvételről való hallgatása közben tanulmányozunk, igyekezve követni a zenei folyamatot. Ez a módszer – kellő idő és türelem árán – komoly fejlődést eredményezhet a partitúraolvasásban. Kezdetnek Haydn és Mozart vonósnégyesei lehetnek a legalkalmasabb zenei anyagok: először a mű egészét hallgassuk meg – a legkevésbé sem a partitúrába mélyedve –, majd másodszori meghallgatásra már a dallamokat és témákat leginkább tolmácsoló első hegedű, ezután a harmóniai alapot megszólaltató gordonka, végül a két belső szólam (2. hegedű, brácsa) dallamsorára koncentráljunk.

Ezután korai Mozart-szimfóniák következhetnek, amelyekben a transzponáló hangszerek szólamai viszonylag egyszerűek és jól követhetőek. Később választhatók a tanulmányozás tárgyául bonyolultabb zenekari anyagok, pl. Beethoven szimfóniái.

A 7. fejezetben a különböző hangszerek technikai lehetőségeiről, hangterjedelméről volt szó. Hogy ezeknek a hangszereknek valójában milyen a hangszíne, csak személyes megtapasztaláson keresztül válik élménnyé. Szerencsére

forgalomban vannak olyan lemezek, CD-k, amelyek bemutatják a szimfonikus zenekar hangszereit, mindegyikhez egy-egy zenei illusztrációt mellékelve. Pedagógiaiilag különösen értékes Benjamin Britten *Zenekari kalauz fiataloknak* (*Young Persons Guide to the Orchestra*) című műve, amelyben a szöveget kispartitúra- és lemezanyag egészíti ki.

A zenekari és kórusművek, operák, oratóriumok, valamint a kamarazenei alkotások kispartitúrái nagy számban megtalálhatók a zenei közkönyvtárak gyűjteményeiben, ahol rendszerint mód van kölcsönzésükre is.

DALLAM ÉS HARMÓNIA

A dallam egy adott skálarendszer különböző magasságú hangjainak sorozata, meghatározott ritmus szerint elrendezve. A klasszikus zene dallamainak kulcshangja a tonika, amely – amellet, hogy a dallamok gyakran ezen kezdődnek és fejeződnek be – a skálarendszer különböző hangjai közti összefüggő *funkciós* rendszernek, ezáltal magának a tonalitásnak az alapját képezi. Mivel a harmóniak döntően befolyásolják a dallamot (sőt, egy akkord hangjai egymás után megszólaltatva maguk is a dallam részeivé válnak), kézenfekvőnek tűnik, hogy a dallamok felépítése, vagyis a zene *horizontális* rendszere előtt a *vertikális*, vagyis a tetszőleges pillanatban megszólaló hangok együttes rendszerét vizsgáljuk meg.

Hármashangzatok

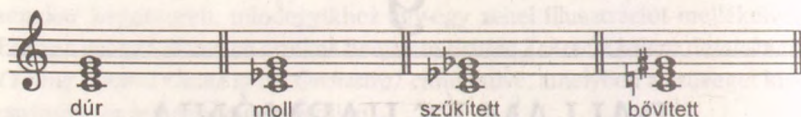
Az akkord a zene vertikális elrendeződésének összetett hangzásjelensége. Ellentétben a 15–16. század ellenponttanával a klasszikus összhangzattan szerint az akkord nem egyes szólamok találkozásának eredménye, hanem mint egy, a harmonikus történetet irányító bázishangra épülő további két, három vagy ennél több hang egyidejű megszólalása fogható föl. A legalapvetőbb akkordtípus, amely hosszú ideig egyeduralkodó volt az európai rendben, a *hármashangzat*, amely az alaphangra terc- és kvinttávolságra épülő hangok együttese.

Dúr hármashangzat: az alaphangra nagy terc-tiszta kvint távolságnyra épülő hangok által alkotott hangzat.

Moll hármashangzat: az alaphangra kis terc-tiszta kvint távolságnyra épülő hangok által alkotott hangzat.

Szűkített hármashangzat: az alaphangra kis terc-szűkített kvint távolságnyra épülő hangzat.

116. példa

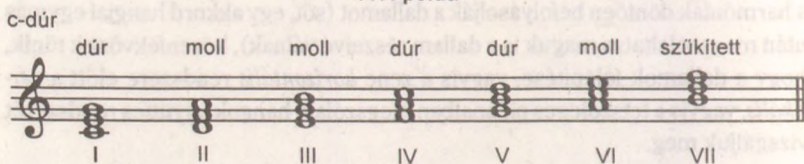


Bővített hármashangzat: az alaphangra nagy terc-bővített kvint távolságnyra épülő hangzat.

A fenti négy hármashangzattípus mindegyike sajátos hangzáskarakterrel rendelkezik, ezen belül a dūr és a moll hármashangzat minősül *konzonáns*-nak, tehát önmagukban, további akkordokkal való kapcsolat nélkül is teljesnek. A dūr hármashangzat karaktere vidámabb, magabiztosabb hangulatot közvetít, a mollé elgondolkodóbb, melankolikusabb színezetű, legalábbis az elmúlt évszázadok zeneszerzői konvenciói szerint. Ugyanakkor a hagyományosan diszsonáns szűkített, illetve bővített hármashangzatot csak egy következő akkordba való oldódás feltételével alkalmazták.

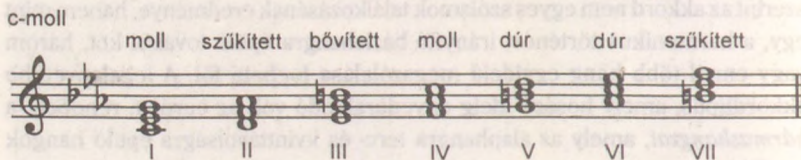
A dūr skála egyes fokaira épülő hármashangzatok:

117. példa



A dūr skálához hasonlóan a moll skála fokait alapul véve is képezhetők hármashangzatok (akkordok esetében rendszerint az összhangzatos moll skála hangkészletet vesszük alapul):

118. példa

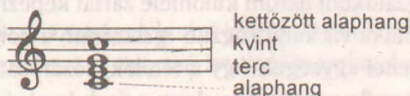


A diatonikus skála fokaira épülő hármashangzatok közül meghatározó funkciót kapnak az I., a IV. és az V. (tonika, szubdomináns, domináns) fokú hangzatok, ezért ezeket *főhármashangzatoknak* nevezzük, míg a II., III. és a VI. a *mellékhármashangzatok*, amelyek szintén magukon hordozzák a tonika-szubdomináns-domináns funkciós viszonyát. A klasszikus összhangzattan a VII. fokú, szűkített hármashangzatnak nem tulajdonít önálló funkciót.

Négyszólamú akkordszerkesztés

Az emberi énekszólamok mintájára a harmóniák szerkesztése is négy szólam (szoprán, alt, tenor, basszus) szerint történik. Hármashangzatok esetében ez a hangzat valamelyik hangjának megkettőzését teszi szükségessé, lehetőség szerint különböző oktávtartományban.

119. példa



Legáltalánosabb az alaphang megkettőzése, bár a dúr (fő-) hármashangzatnál előfordul a kvint kettőzése (a tercé csak egészen kivételesen), a moll hármashangzatnál pedig a terc vagy a kvint kettőzése vált általánossá. A hármashangzat kvintje hiányozhat az akkordból, a terchang jelenléte azonban döntő mint a hármashangzat fő karakterisztikája (nagy terc-dúr hármashangzat; kis terc-moll hármashangzat). A négyszólamú akkordszerkesztés legelterjedtebb gyakorlatai: *a)* A két felső (szoprán, alt) és a két alsó szólam (tenor, basszus) egy-egy, violin-, illetve basszuskulccsal jelzett sort oszt meg úgy, hogy a szólampárok alsó tagja hangjegyeinek lefelé, a felsőnek felfelé van meghúzva a szára (120. példa). *b)* Az alsó, basszuskulccsal jelölt sor tartalmazza a hármashangzat alaphangját, egyben a basszushangot, míg a felső sorban kapnak helyet – azonos száron – a tenor, alt és a szoprán szólam hangjegyei. Ha az akkord egyes szólamai között terc, legfeljebb kvart távolság van, *szűk*, ha a szólamok közé még egy további akkordhang illeszthető, tehát legalább kvint távolságra vannak egymástól, *tág fekvésről* beszélünk. A tág fekvésben előforduló, oktávnál nagyobb hangközök (nóna, decima) legelőnyösebben a tenor és a basszus szólamok (tehát a *b)* pontbeli változat szerint a basszus és a diszkantsor) szerkeszthetők meg.

120. példa



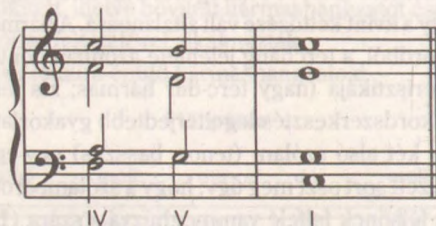
Zárlatok

A zenei frázisok dallami befejezését (a hozzá tartozó harmóniai folyamattal) zárlatnak vagy *kadenciának* nevezzük. A konvencionális kadenciák az írott nyelv központosításához hasonlíthatók: egyes típusaik – a ponthoz hasonlóan – a teljes gondolati lezárttság érzetét keltik, mások pedig a belső gondolati tagolást érzékeltetik, a vessző vagy a gondolatjel mintájára.

A hármashangzatokból három különféle zárlat képezhető:

1. A domináns–tonika viszonyt rögzítő *egészszárlat*, amely erős lezáró jellege miatt a nagy zenei egységek (így a tételek) lezárását szolgálja. A zárlatot alkotó I–V. akkordkapcsolatot gyakran a szubdomináns IV. fok készíti elő.

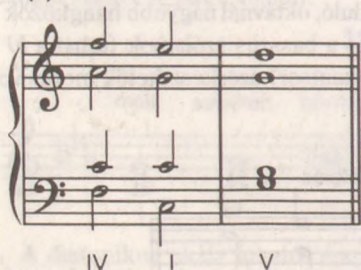
121. példa



2. A domináns hangon kicsengő *félzárlat* (I–V. IV–V.), amely a pillanatnyi megnyugvás érzetét kelti, s így kisebb zenei egységek lezárására szolgál.

122. példa

(a)

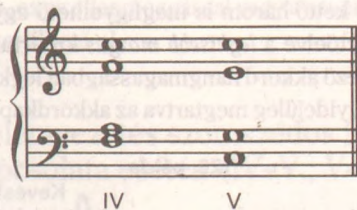


(b)



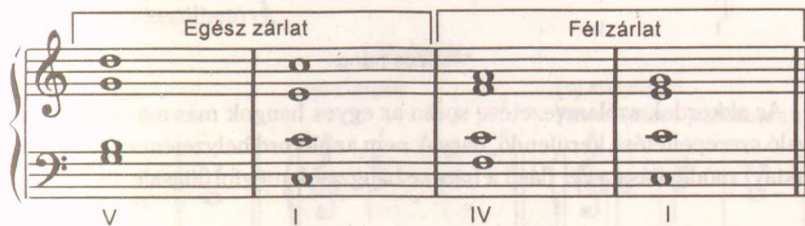
3. Az I–IV. fokok kapcsolata a *plagális* zárlat, amelyet „egyházi” zárlatnak is neveznek, utalva a 16–17. századi misékben sűrűn előforduló használatukra és a kötelezően ezzel a zárlat típussal megkomponált „Amen” zárszóra.

123. példa



A plagális kadencia gesztusának lezáró jellege az egészszárlatnál is erősebb, ezért gyakran megfigyelhető az egészszárlat plagális zárlattal való kibővítésének gyakorlata.

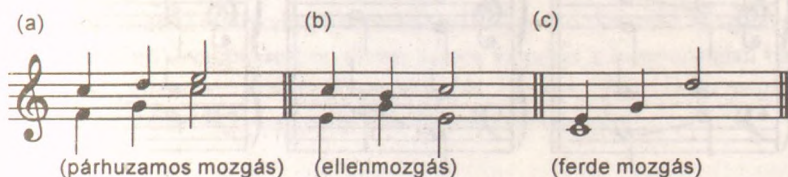
124. példa



A harmóniai folyamat

Az akkordokat alkotó szólamok együttes mozgását *harmóniai folyamatnak* nevezzük. Kettő vagy több szólam hangjainak azonos irányú (emelkedő vagy ereszkedő) mozgásakor *párhuzamos* ((a) példa), ellentétes irányú elmozdulásukkor *ellenmozgásról* (lásd (b)) beszélünk. A szólamviszonyok harmadik lehetséges változata a *ferde mozgás* (lásd (c)), melynek során az egyik szólam változatlan hangmagasságon marad, *közös hangként*, míg valamely másik szólam tetszőleges (emelkedő vagy ereszkedő) irányú mozgást végez.

125. példa



Természetesen három-négy hangból álló akkordok váltakozása közben a fenti mozgástípusok közül kettő-három is megfigyelhető egyidejűleg. Az akkordmozgások fő szerkesztőelve a *legkisebb mozgás* kritériuma, amely az akkordszólamainak a következő akkord hangmagasságban legközelebb álló hangjára való lépését írja elő, egyidejűleg megtartva az akkordkapcsolat közös hangjait.

126. példa

Helyes

I IV

Kevésbé helyes

*=közös hang

Az akkordok szólamvezetése során az egyes hangok más-más szólamban való szerepeltetése kerülendő, hacsak nem az akkord helyzetének (alap, terc, oktáv) módosítása a cél (lásd a hármashangzatok megfordításait, 152. o.)

127. példa

Helyes

I IV

Helytelen

I IV

128. példa

(a) Helyes

IV I

(b) Helyes

I V

(c) Helytelen

IV I

Ha egy akkordkapcsolatnál a basszus és szoprán szólamok kvint- vagy oktáv-párhuzamot alkotnak, ez az ellenmozgással vagy a szoprán szólam szekunddal való fölvezetésével kerülhető el.

Szólamvezetés szomszédos fokok kapcsolata esetén (IV–V.; V–IV.)

A klasszikus összhangzattan szólamvezetési szabályai szerint tilos két szólamot kettő vagy annál több akkordban egymástól tiszta kvint vagy tiszta oktáv hangköznyi távolságban vezetni. Mivel a IV–V. fok esetében – szomszédos fokokról lévén szó – nincs közös hang, így a nemkívánatos oktáv- és kvint-párhuzam csak a szólamok közül legalább kettőnek ellenmozgással történő vezetésével kerülhető el.

129. példa

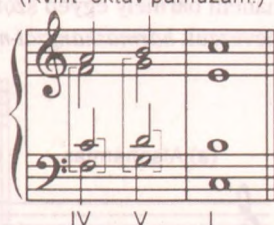
(a) Helyes



(b) Helyes



(c) Helytelen
(Kvint–oktáv párhuzam!)



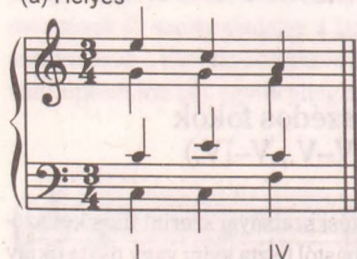
Hangsúlyok

A frázisok végét jelölő zárlatok akkordképletének első tagja rendszerint metrikailag hangsúlytalan helyre kerül, a következő *zárlati* akkord pedig erős hangsúlyt kap. Erre a teoretikus szabályra számos ellenpéldát tudunk hozni a zenei gyakorlatból: az argentin tangóban pl. következetesen az ütem hangsúlytalan, második ütése a zárlati akkord helye.

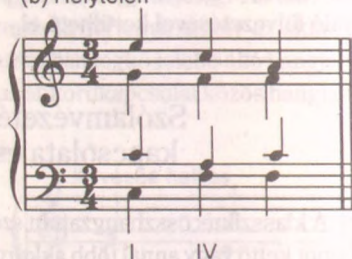
Nemkívánatos a metrikailag hangsúlytalan helyen álló akkordok hangsúlyos ütésen történő továbbvezetése, illetve 3/4-es ütemben a hangsúlytalan harmadik ütés értékében való meghosszabbítása. Ugyanez elfogadható megfordítva, tehát hangsúlyos–hangsúlytalan viszonyra alkalmazva.

130. példa

(a) Helyes



(b) Helytelen



Hármashangzatok megfordításai

Alaphármashangzatnak nevezzük azt, amikor az akkord basszusa a hármashangzat alaphangja, a terc a középső, a kvint a felső szólam hangját képezi. Az alaphang azonban nem feltétlenül kell hogy egyben az akkord basszusa legyen, hanem bármely egyéb szólamban megjelenhet. Az ilyen akkordfelépítéseket nevezzük *hármashangzat-megfordításoknak*.

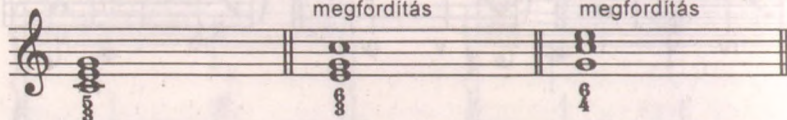
131. példa

C-dúr hármashangzat

(a) Alaphármás

(b) Első (szext) megfordítás

(c) Második (kvartszext) megfordítás

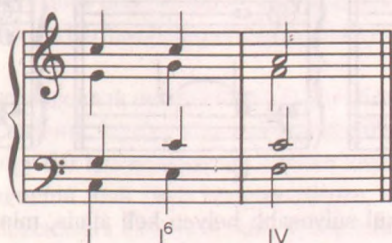


A 131 (a) példában az (alaphelyzetű) alaphármashangzatot láthatjuk, a terc-hanggal a középső, a kvinttel a felső szólamban. A (b) példa az első megfordítást mutatja be, ahol az alaphang a felső, a kvint a középső, a terc pedig a basszushang. Végül a harmadik megfordítás a (c) példában: az alaphang a középső szólamban, a kvint mint basszushang és legfelül a terc. A különböző megfordítások alatt számok jelzik az akkord hangjainak a basszustól számított távolságát. A gyakorlatban az alaphármásokat nem jelöljük külön, a megfordításokat – a hangzásuk karakterét alapvetően meghatározó hangközök alapján – első megfordításban '6'-tal jelöljük, s a megfordítás neve *szextakkord* lesz.

A hármashangzat-megfordítások kellő arányban való alkalmazása gördülékenyebbé teszi a harmóniai folyamatot, ezáltal elkerülhető a basszus szólam kis hangterjedelemében mozgó, egyhangú monotóniája. Az ún. főhármások (I., IV.,

V.) négyszólamú szerkesztésben rendszerint a kvint- vagy az oktávhang megkettőzésével előnyösebben szólnak, mint terckettőzve.

132. példa



Két, első megfordításban álló hármashangzat – vagyis szextakkord – esetében fokozottan kell ügyelni a nemkívánatos kvint- és oktávpárhuzamok elkerülésére: ha a két egymást követő akkord szext-párhuzamban elmozdul, a második akkord kvintjét kell megkettőzni (különben: a tenor és a szoprán szólam *ff*, illetve *g-g* hangpárjai között oktávpárhuzam állna elő!).

133. példa



A második hármashangzat-megfordítás, a kvartszext akkord használata erősen korlátozott – leggyakoribb az V. fokra való oldásának gyakorlata. Mivel ez a bécsi klasszikus zene egyik legáltalánosabban használt zárlatfordulata, az ilyen funkciót betöltő akkord esetében *kadenciális* (zárlati) kvartszextről beszélünk, amelynek szinte minden esetben a basszushangját kettőzzük, a másik két akkordhang párhuzamosan lép egy-egy tercet lefelé (mint látható, a 133 (a), (b), (c) kottapéldáiban a mozgó szólamok egyik esetben sem kvint vagy oktáv hangköznyire vannak egymástól, így párhuzamos mozgásukat nem tiltják összhangzattani szabályok).

Ahhoz, hogy az I. fokú kvartszext (basszushangtól számított) kvart és szext hangja kellő nyomatékkal „zuhanjon” az V. fokú alaphármashangzat terc- és kvinthangjára (134. példa), a relatív disszonanciát képező kvartszext akkordnak

134. példa

(a) (b) (c)

I_4^6 V I_4^6 V I_4^6 V

metrikailag feltétlenül súlyosabb helyen kell állnia, mint az oldást jelentő, konzonáns V. fok.

135. példa

(a) Helyes (b) Helytelen

IV I_4^6 V IV I_4^6 V

Az átmenő kvartszext

A kvartszext akkord egy másik alkalmazása, ezúttal metrikailag súlytalan helyen, díszítőelem gyanánt az I-I⁶ és a IV-IV⁶ akkordok stb. közé ékelődve (lásd 136. kottapélda). A basszus és a szoprán szólam között minden esetben ellenmozgás tapasztalható!

136. példa

I V $\frac{6}{4}$ I 6 I 6 V $\frac{6}{4}$ I IV I $\frac{6}{4}$ IV 6 IV I 6 IV $\frac{6}{4}$

A moll skála főhármasai

A moll skála első fokú tonika és negyedik, szubdomináns fokára épített hármashangzatai maguk is moll (kis terc-karakterisztikájú) hangzatok. A domináns ötödik fokra azonban dúrhármas hangzat épül; a moll emelt hetedik fokú vezetőhangja miatt.

Ezeknek az azonosságoknak megfelelően a fő dúr hármashangzatokra alkalmazott szabályok (zárlatok, kettőzések) a moll skála főhármasaira olyannyira érvényesek, hogy egy dúr harmóniamenet minden további nélkül átültethető az azonos alaphangnemű moll skála hangkészletére, amihez mindössze az előjegyzés megváltoztatására és a moll skála vezetőhangjának módosítására van szükség.

137. példa

g-dúr

I V I

g-moll

I V I

A szólamvezetés során külön figyelmet igényel az összhangzatos moll VI. és VII. foka közötti bővített szekundlépés kiküszöbölése. Ez különösen a kadeniciális IV-V. akkordok kapcsolatánál merül fel, ahol a vezetőhangot minden esetben ereszkedő, kisszekund lépéssel kell előkészíteni, majd ismét az oktávhangra vezetni (V-I.).

138. példa

(a) Helyes

c-moll

IV V I

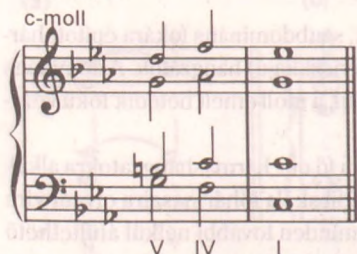
(b) Helytelen

bőv. 2

V IV I

139. példa

(a) Helyes



(b) Helytelen



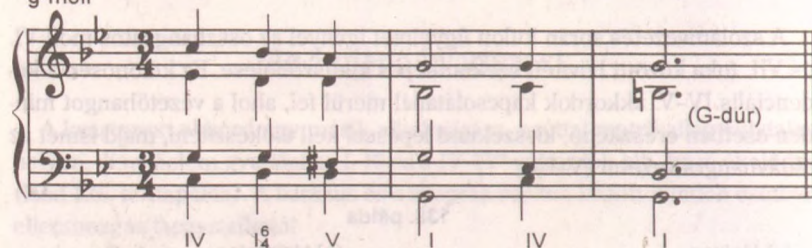
A fordított, V–IV–I. akkordkapcsolat esetében a vezetőhang az oktávhangra oldódik, a IV. terchangját alulról kell megközelíteni (lásd a 139. kottapélda *asz* hangját).

Ugyanígy a bővített szekundlépés teoretikus kizárása miatt nem követheti a IV⁶ akkordot V⁶ és fordítva (a basszusban elkerülhetetlen a bő szekund lépés).* Minden egyéb dúr harmóniamenet átültethető a moll skálára.

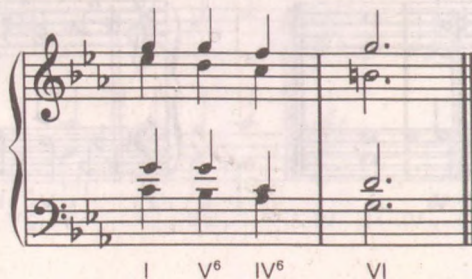
Moll hangsorú művek záró, I. fokú hármashangzatában gyakran hallható a dúr skálát jellemző nagy terc. Ez a kromatikus módosítás a *picardiai terc*, amelynek alkalmazása erős lezáró hatása miatt vált az általános gyakorlat részévé a 16. század, később a barokk zenéjében.

140. példa

g-moll



* Ez az általában nemkívánatos hangköz elkerülhető a dallamos moll hangkészletének használatával, ügyelve a harmóniai folyamat gördülékeny, természetes jellegére.



Mellékhármasok

A diatonikus II., III. és VI. fokokra épülő hármashangzatok. A főhármasok által alkotott család életében – úgymond – a közeli harmóniai rokonságban álló mellékhármasok visznek egészséges változatosságot. Alább két kitüntetett funkciójú mellékhármas mutatunk be.

A váltódomináns

A zárattípusok egyik legszelesebb körben alkalmazható elemei a másodfokú, *váltódomináns* (hármashangzat, szext és szeptim) akkordok, amellyel az eddig megismert fél- és egészzárlatok köre egyaránt bővíthető (141. (a), (b)), alkalmazásával a kadenciális kvartszext akkordot is új harmóniai környezetbe helyezhetjük (c).

141. példa

(a) (b) (c)

IV II V II⁶ V I II I⁶₄ V

A dúr hangsorok váltódomináns akkordja moll jellegű hármashangzat vagy szextakkord, a moll váltódomináns – szűkített kvintje miatt – kizárólag alaphármashangzatként építhető a harmóniai folyamatba (a váltódomináns hangzatokat részletesebben a négyeshangzatok ismertetésekor tárgyaljuk).

A váltódomináns akkordot kellő súllyal készíti elő a megelőző IV. (szubdomináns), illetve a VI. fokú (szubmediáns) akkord (lásd 142. kottapélda).

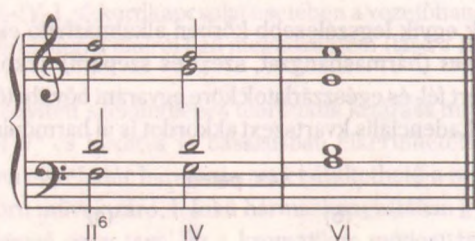
142. példa

IV II VI II

Az álzárlat

Az álzárlat legjellemzőbb példája a zárati V–I. fokok korábban megismert törvényszerűsége ellenére következő, V–VI. fokok kapcsolata, amely rendkívül erős hatást, gyakran meglepetést vált ki, a harmóniai folyamatot mintegy megszakító, szinte „lebegő” jellegével (az álzárlat angol elnevezése: *interrupted cadence*, azaz „megszakított zárlat”, utalva a konvencionális V–I. fokok zárati képletének megtörésére).

143. példa

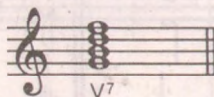


Az álzárlat minden esetben az adott akkordnak az eggyel magasabb fokszámú akkordra (általában hármashangzatra, ritka esetekben szextakkordra) való oldásának módszere.

A dominánsszeptim-akkord

A klasszikus összhangzattan fő építőelemeinek körét a hármashangzatok mellett a *négyeshangzatok* teszik teljessé. Ha a hármashangzat alapjára, az eddigi terc és kvint tetejébe egy további szeptim hangközt építünk, az így kapott hangzat neve *szeptimakkord* lesz, amely az alaphármashangzathoz hasonló fundamentumként szolgál a négyeshangzatok köréhez. A leggyakrabban alkalmazott négyeshangzat a *dominánsszeptim-akkord* (jelölése: V^7), amely az ötödik fokú hármashangzatot bővíti kis szepitimmal.

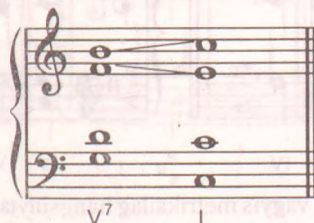
144. példa



A 144. példa akkordjainak felső három szólama szűkített hármashangzatot eredményez, amely disszonáns jellege miatt feloldást igényel. Ennek során a

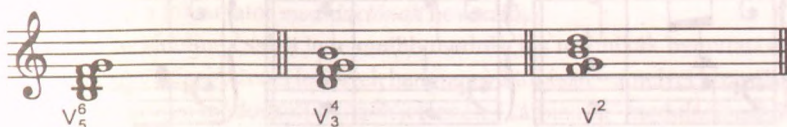
vezető szeptimhang (az akkord terce) kis szekund hangköznyit ereszkedve oldódik, emelkedő mozgással a tonikára, így a konsonáns I. fok hiányos lesz, vagyis nélküli kvint hangját.

145. példa



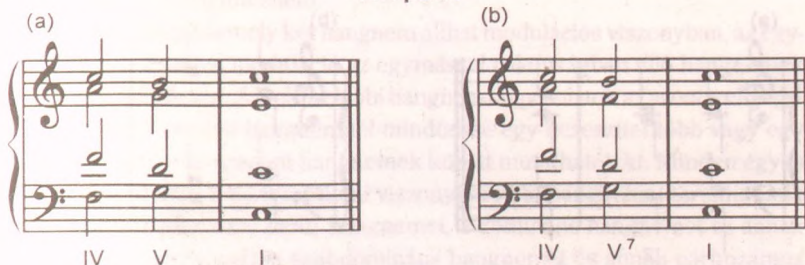
Mivel a négyeshangzatok (így a dominánsszeptim-akkord) négy különböző hangból állnak, három fordításuk lehetséges V_5^6 , V_3^4 , V^2 aszerint, hogy a szeptimakkord terc, kvint vagy szeptim hangja képezi-e a basszust.

146. példa



Záratokban – a hangzás színességét növelő, ugyanakkor nem kevésbé lezáró jelleget teremtő – dominánsszeptim-akkord helyettesíti az V. fokú háromhangzatot.

147. példa



A négyeshangzat-fordítások szabadon alkalmazhatók a harmóniai folyamatban, természetesen a korábban ismertetett szólamvezetési szabályok, összefüggések szem előtt tartásával.

148. példa

(a) (b)

I V³⁴ I⁶ IV V V² I⁶ V⁵ I⁶

A 149. példa „átmenő”, vagyis metrikailag hangsúlytalan dominánsszeptimakkord díszítő funkciójú alkalmazását mutatja be az V. és I. fokok között.

149. példa

(a) (b) (c)

V V⁷ I V⁶ V⁶₅ I V V² I⁶

Íme két példa a dominánsszeptim-megfordítások zárlati használatára:

150. példa

(a) (b)

I V² I⁶ I⁶₄ V I⁶

A 150 (b) példa a kadenciális kvartszextnek egy domináns szepitimmel alkotott zárlati formuláját mutatja be. A hangzatok különböző fordításainak variációi az egészszárlatok konvencióit finomítva jelentősen egyénibbé, gördülékenyebbé tehetik a harmóniai folyamatot.

151. példa

(a)

II V⁶₅ I

(b)

I V⁴₃ I

(c)

V V² I⁶

A moduláció

Az állandóan azonos hangnemben mozgó zene bizonyos idő után egyhangúnak hat, ezért a nagyobb zenei egységeken, tételeken belül bizonyos szakaszokon a főhangzat (tonika) másik hangra helyeződik, ezáltal megváltozik a hangnem. Ezt a folyamatot *modulációnak* nevezzük.

A könyv terjedelme csak a legelemibb modulációs technikák bemutatását teszi lehetővé. A kisebb zenei felületek hangnemváltozásait – amelyet kizárólag az egyes esetekben módosított hangok jeleznek – „átmeneti” modulációnak is nevezzük, míg a hosszabb egységekre kiterjedő, „teljes” hangnemi átmenetek már az előjegyzés megváltozását vonják maguk után.

A moduláció, vagyis a hangnemi kitérés folyamatossá tételéhez olyan közvetítő akkord(ok)ra van szükség, amely módosítása révén a régi és az új hangnem szerint egyaránt értelmezhető.

Bár elméletileg bármely két hangnem állhat modulációs viszonyban, az egyszerű és természetes moduláció az egymással rokonságban álló hangnemek között valósulhat meg. A legközelebbi hangnemi kapcsolatok az azonos előjegyzésű, illetve az eredeti hangnemnél mindössze egy kereszttel több vagy egy bével kevesebb előjegyzésű hangnemek között mutathatók ki. Minden egyes dúr és moll hangnemmél öt, rokoni viszonyt mutató hangnemet társíthatunk: a párhuzamos (dúr vagy moll) hangnemet, a domináns hangnemet és annak párhuzamos hangnemét, a szubdomináns hangnemet és annak párhuzamos hangnemét. C-dúr esetében ezek a következők:

C-dúr;

a-moll,

G-dúr;

e-moll,

F-dúr;

d-moll.

Azt az akkordot, amelynek átértelmezésével a hangnemi kitérés végbemegy, *tengelyharmóniának* nevezzük. Ha az új hangnem előjegyzése eggyel több keresztet tartalmaz, mint a korábbi hangnem, az új vezetőhangot a skála negyedik fokú hangjának félhanggal történő megemelésével kapjuk meg. Ha az új hangnem előjegyzése több bét tartalmaz, a skála hetedik fokát kell félhanggal leszállítani.

152. példa

C-dúrból G-dúrba

(a) (b)

(a)=tengelyakkord

C-dúrból F-dúrba

(a) (b)

(b)=moduláló akkord

A moduláció másik módja: egy akkord két hangnem hangkészletének egyaránt részét alkotó *tengelyhangjainak* funkciós átértelmezése révén éri el az új hangnemet.

153. példa

C-dúrból F-dúrba

tengelyhang

Modulációk egész sora képezhető a dominánsseptim-akkord tengelyhangjának tonikai átértelmezésével.

154. példa

tengelyhang

tengelyhang

tengelyhang

F-dúr d-moll B-dúr

A moduláció során rendszerint a korábbi hangnem I. foka készíti elő az új hangnem V^7 akkordját, bár az akkordok más harmóniákkal is helyettesíthetők, amennyiben eleget tesznek a tengelyhang, illetve a tengelyakkord kritériumának.

155. példa

(a) C-dúrból G-dúrba

(b) a-mollból e-mollba

(c) C-dúrból e-mollba

A 155. (a), (b) példákban a zenei frázison belüli, átmenő modulációkat mutatjuk be, a 155. (c) példa az új hangnem felé való elmozdulás harmóniai folyamatát mutatja be egy jelentősebb moduláció előkészítéseként.

A dallam szerkezeti felépítése

A dallamok, frázisok minden esetben meghatározott formával rendelkeznek.

156. példa

All Through the Night

(Karácsonyi ének)

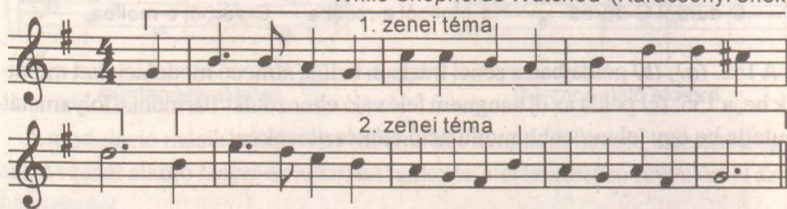
A 156. példa 16 ütemét megvizsgálva mindössze nyolc különbözőt találunk, mivel az első négy ismétlődik az 5–8., majd a 13–16. ütemben. Ekképpen a zenei mondatok (frázisok) rendje így foglalható össze: A-mondat; az A-mondat ismétlése; B-mondat; az A-mondat megerősítése. A darab formai összefoglalása: AABA.

A sorvégi 3–4., 7–8. és 15–16. ütemekben a dallammozgás megtorpanása figyelhető meg: ezek az ütemek a sorvégi kadenciákat alkotják. A dallami kadenciákat a harmóniai háttérüket alkotó akkordokkal jellemezzük (lásd 147. o.). Amennyiben – mint példánkban – a dallamhoz nincs harmóniai kíséret, a dallamhangok által meghatározott harmóniákat vesszük a jellemzés alapjául.

A legegyszerűbb dallamok szerkezete egy nyitó és egy azonos hosszúságú lezáró érzetet keltő frázisból áll.

157. példa

While Shepherds Watched (Karácsonyi ének)



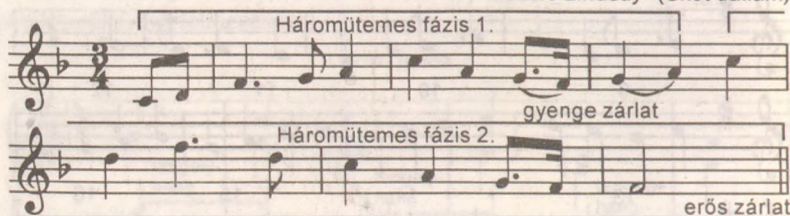
A 157. példa dallama AB, *bináris* (kéttagú) formaként írható le. * Az A és a B frázis egyaránt felütéssel indul (lásd a 30. o. lábjegyzetét).

A bécsi klasszikus zene frázisai szinte kivétel nélkül páros (kettő- vagy négy-) ütemesek, bár van példa három vagy egyéb páratlan ütemből álló frázisra is. A frázisok végét alkotó kadenciák ugyanakkor tetszés szerint bővíthetők, korlátozottabb mértékben pedig rövidíthetők.

A metrikailag súlyos helyre eső kadencia *erős*, a súlytalanra eső *gyenge* zárlatnak minősül.

158. példa

Leezie Lindsay (Skót dallam)



* Az a dallam, amely különböző jellegű 1. részből, középső részből és az első rész megismétlődéséből áll (ABA), a *háromtagú formát* adja. A 156. példában bemutatott dallam, amelyben az első sor megismétlődik (AABA), szintén e háromtagú formához sorolandó.



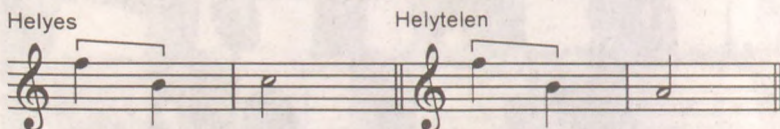
7. kép. A Londoni Szimfonikusok vonóskarának egy részlete

A klasszikus dallamszerkezetek tanulmányozása során bizonyos, a formatan tudománya által összefoglalt általános törvényszerűségek állapíthatók meg, bár ezeket a 20. századi zeneszerzők technikai gyakran figyelmen kívül hagyják.

A túl nagy hangközlépéseket felvonultató dallamvezetés esztétikailag megkérdőjelezhető, indokoltabb a skála hangjainak lépésszerű szerkesztésmódja, egy-egy nagyobb konszonáns hangközlépéssel (lásd 41. o.). Lehetőség szerint kerülni kell a nagy szeptim és a bővített hangközök használatát, valamint az oktávnál nagyobb hangközlépéseket, különösen a vokális műveknél, figyelembe véve az emberi hang terjedelmének természetből adott korlátait.

Szűkített hangközlépések után a dallamot az oldást jelentő köztes hangtartományban kell továbbvezetni.

159. példa



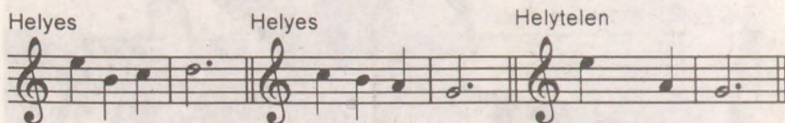
A szext-, valamint oktávlépéseket megelőző és követő dallamhangoknak ebben a hangtartományban (szext, illetve oktáv) kell mozognia.

160. példa



A vezetőhangot – hacsak nem több hangból álló csoport köztes tagja – mindig az oktávhangra kell vezetni.

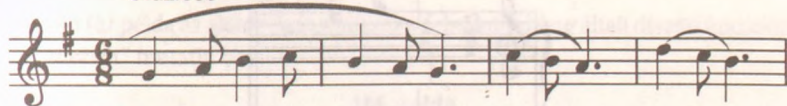
161. példa



Gyakori vizsgafeladat egy dallamtöredék további ütemekkel való kiegészítése, 12–16 ütemre való bővítése, amely lehetőség szerint a domináns hangnembe való modulációt is tartalmaz. Tegyük fel, hogy a kiegészítésre szoruló töredék a következő:

162. példa

Grazioso



A dallam magától adódóan folytatható egy további négyütemes frázissal, amely a domináns hangon zárul. Ekkor rátérhetünk egy másik anyagot bemutató, kontrasztáló zenei gondolatra, majd ismét visszatérhetünk az első zenei gondolatra, ezúttal variánsként felhasználva:

163. példa

Grazioso

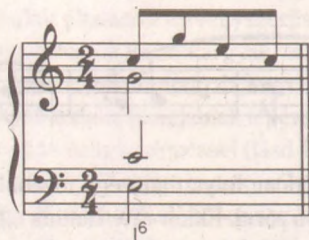


Díszítőhangok

A különböző zenei díszítések a dallam könnyedségét és szabadságát szolgálják. Alapvetően két különböző funkciójú díszítési technikát különböztetünk meg: a díszítőhangok a harmóniai folyamat részét alkotják, ezek a *lényeges díszítések*.

Ha a díszítőhangok nem tartoznak a harmóniai folyamatba, *szabad díszítésekről* beszélhetünk.

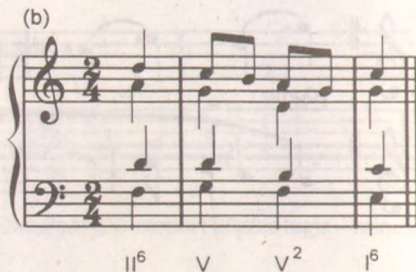
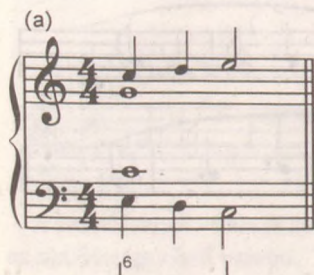
164. példa



Átmenő hangok

A dallam két, akkord funkciójú hangját skálaszerűen összekötő hangokat *átmenő hangoknak* nevezzük, amelyek metrikai ütésre eshetnek vagy utána következhetnek, szerepelhetnek egy szólamban, vagy ellenmozgást alkothatnak két szólam között (lásd 165. példa). Az ütemsúlyra eső átmenő hang általában egyenletesen ereszkedő vagy emelkedő dallammenetbe illeszkedik, oldása ilyenkor egy másik szólamban megjelenő hangon történik (165. (b)).

165. példa



A fenti diatonikus átmenőhangok mintájára kromatikus átmenőhangok is illeszthetők az akkordhangok közé, noha ezek megfelelő vezetése bonyolult feladat.

Az átmenőhanghoz hasonló funkciót tölt be az *appoggiatura*, ennek alkalmazása történhet nagyobb hangközlépéssel is, így a dallam kevésbé szerves részét képezi.

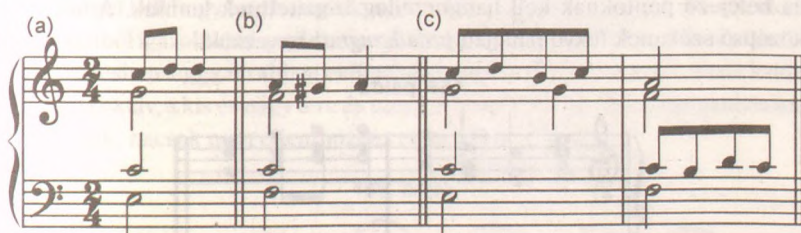
Váltóhangok

Ha a dallam a harmóniák szerves részeit képező akkordhangokról – az átmenőhang mintájára – az alattuk vagy felettük nagy-, illetve kisszekund

távolságra lévő hangokra lép ki, majd ismét visszatér az akkordhangra, *váltóhangról* beszélünk (166. (a), (b)).

A 166 (b) példa az akkordhang alsó és a felső váltóhang általi díszítő funkciójú „körülírását” mutatja be.

166. példa

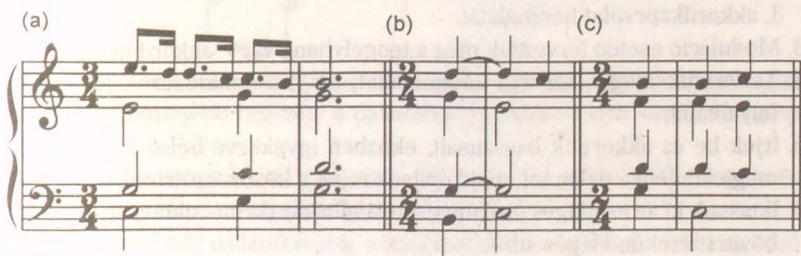


Anticipáció és késleltetés

Egy akkordhangnak a többi szólamot megelőző, új harmóniába lépését, amelyet az akkord további szólamai is követnek, *anticipációnak* („megelőlegezés”) nevezzük (167 (a)).

A *késleltetés* (167 (b)) olyan disszonanciajelenség, melynek során egy akkordhang felső, illetve alsó, nagy- vagy kisszekund lépéssel késleltetve lép az új harmóniába. Az átkötéssel előkészített vagy a késleltetés helyén „beugró” késleltető hang mindig súlyosabb helyen áll az oldását jelentő hangnál. Az átmenő hanghoz hasonlóan a késleltetés is végbemehet egyidejűleg több szólamban, párhuzamos vagy ellenmozgásban. A 167 (c) példában a basszus fölötti valamennyi szólam késleltetve van.

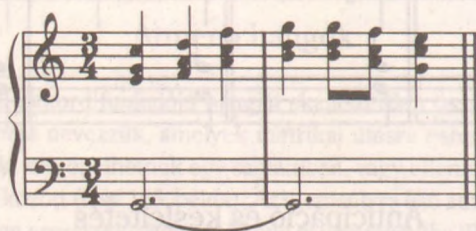
167. példa



Orgonapont

Hosszan kitartott hang a basszus szólamban, amely felett a többi szólam különböző hangnemekbe modulál. Az ekképpen keletkező akkordmenetnek a basszushang nem feltétlenül kell hogy részét képezze, mindössze a kiinduló és befejező pontoknak kell hangnemileg rögzítettnek lenniük. A felső és középső szólamok fekvő hangjait *pedálhangnak* nevezzük.

168. példa



A dallamharmonizálás alapvető módszerei

Tegyük fel, hogy a következő akkordkészlet áll rendelkezésünkre:

I, II, IV, V, VI és V⁷.

A fenti akkordkészlettel különböző egyszerű dallamok (pl. népdalok, egyházi énekek) harmóniai kidolgozása teremthető meg. Az akkordok szerkesztése a következő módszerrel történik:

1. Határozzuk meg a dallam hangnemét, majd énekeljük el a dallamot, megpróbálva követni a helyes frazeálást. Ezek után írjuk római számozásukkal az egyes dallamhangok alá az összes rendelkezésünkre álló akkordot.
2. Vizsgáljuk meg a dallamot záró (kadenciális) akkordokat – egészszárlat esetén vegyük fontolóra a kadenciális kvartszext akkord, plagális fordulatnál a IV–I. akkordkapcsolat használatát.
3. Moduláció esetén tervezzük meg a tengelyhang vagy -akkord helyét.
4. Tervezzük meg a sorvégi kadenciákat, majd a dallamsorok harmóniai folyamatát.
5. Írjuk be az akkordok basszusait, eközben igyekezve belső hallásunkkal megjeleníteni a dallamot, majd építsük rájuk a köztes szólamokat.
6. Iktassuk ki az esetleges szólamvezetési hibákat (kvint-, oktávpárhuzamok, bővített szekund lépés stb.).

A fejezet végi tesztkérdések között a fentihez hasonló harmonizációs feladat található.

Kétszólamú szerkesztés

A rögzített basszusmenethez való ellenszólam vagy az adott dallamhoz szolgáló basszusok komponálásához elengedhetetlenül szükséges az alapvető harmóniai folyamatok, összefüggések ismerete. A szólamok külön-külön feszültséget kell hogy hordozzanak, ugyanakkor együtthangzásuk is esztétikai szempontból igazolható hangközöket kell hogy eredményezzen. A kétszólamú szerkesztésben leggyakrabban előforduló hangközök a tiszta prím, tiszta kvint és a tiszta oktáv, a kis és nagy terc és szext. A tiszta kvint ideálisan hangsúlytalan helyre esik, hacsak nem ellenmozgás előzi meg.

169. példa

(a)

Dallamhangok harmóniai vonzata

A szűkített kvint (bővített kvart) az ún. *szűkített négyeshangzatokban* fordul elő, ezt követően – vezetőhangként – a hangköz alsó vagy felső hangjának emelkedő kissetekund lépésével oldódik (169(a)). Az oktáv hangköz leggyakrabban (170(a)) három egymást követő hangköz központi tagjaként helyezkedik el, ellenmozgású szólamokkal (170(b)), a megelőző harmónia oktávkereteként vagy a szólamok ellenmozgása révén (171. példa, 3. ütem).

170. példa

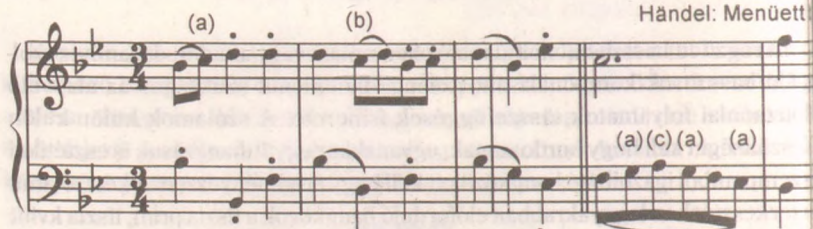
(a) (b)

A szólamok mozgalmasságát, eredetiségét a szabad díszítések fokozhatják. Ennek legelőnyösebb helyzete a dallamhangok közti terctávolság. Hasznos lehet:

1. a terc hangköznyire lévő dallamhangok: a két hang közének átmenő- és akkordhangokkal történő kitöltése;
2. repetált (ismételt) dallamhangok: a hangköz váltó- és közös akkordhangokkal történő kitöltése;
3. egyéb hangközök: közös akkordhangokkal történő bővítés.

171. példa

Händel: Menüett



(a) = átmenő hang

(b) = váltóhang

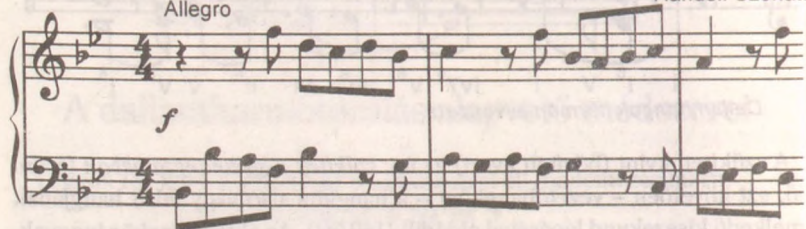
(c) = akkordhang

A kétszólamú szerkesztésmód érdekes technikája az egyik szólam által bemutatott téma másik szólammal való imitációja.

172. példa

Händel: Szonáta

Allegro



A szólamok együttes megszólaltatása előtt énekeljük el a megadott szólamot, törekedve a helyes frazeálásra. Ezután írjuk a dallamhangok alá azoknak az akkordoknak a jelzéseit, amelyekről úgy gondoljuk, hogy megfelelő harmóniai környezetet teremtenek – ezeknek természetesen több változata is adódhat. Ezután adjuk a dallamhoz a második (ellen-) szólamot, és iktassunk be a szükséges pontokon ellenmozgást. Keressük a szólamok dallami és ritmikai változatosságának lehetőségeit, és a megadott dallamhoz próbáljunk különböző imitációkat szerkeszteni.

A III. és VII. fokú hármashangzatok alkalmazása

A dúr és moll skálák III. fokára épített hármashangzat csak erősen korlátozottan építhető a harmóniai folyamatba. A 173. példa két járható utat mutat be a III. (mediáns) fok használatára. Az (a) példában a III.-at az akkord alaphangjánál kvarttal magasabb alapú akkord, a VI. követi. A 173(b) példában a szoprán szólam tonikáról a dominánsra irányuló skálamenete teszi lehetővé a

hangsúlytalan helyre eső III. fok használatát. Ez a harmóniamenet a felemelt harmadik fok és a vezetőhang nélküli moll skála (eol) esetében is alkalmazható.

173. példa

(a) C-dúr

V III VI

(b)

I III IV V

A VII. fokú akkord a dúr és moll hangnemekben egyaránt szűkített akkord, és rendszerint csak alaphármasaként fordul elő mint az V. fok helyettesítő akkordja. A nagyon ritkán előforduló VII⁶ gyakorlatilag hiányos, terckettőzött dominánsszeptim-akkord, amelyet I, I⁶ vagy VI. követhet.

174. példa

(a) Hangnem: C-dúr

IV VII⁶ VI

(b) Hangnem: C-moll

I VII⁶ I⁶

9a

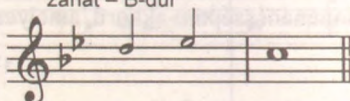
TESZTKÉRDÉSEK

1. Egészítse ki négyszólamú szerkesztés szerint a következő zárlatokat:

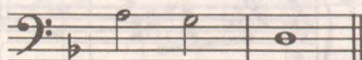
(a) Tökéletes zárlat – C-dúr



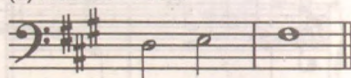
(b) „Gyenge” (nem tökéletes) zárlat – B-dúr



(c) Plagális zárlat – d-moll



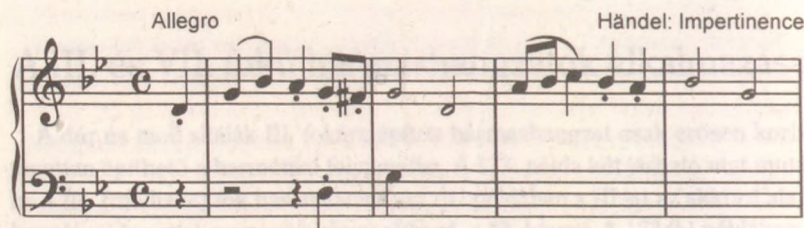
(d) Álzárlat – A-dúr



2. Helyezze négyszólamú harmóniai környezetbe (+3 szólam) az alábbi dallammenetet:



3. Folytassa a basszussor ellenszólamát:



Válaszok a 252. oldalon

ZENETÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS: RÉGI ZENE (1550–1750)

Az európai zene 1550 előtt

A zene eredetei ködbe veszően ősiek. Hangszerábrázolásokat már az ókori Egyiptomból, Mezopotámiából, Kínából és más civilizációkból is ismerünk, az Ószövetség, valamint a klasszikus görög irodalom jócskán tartalmaznak zenei utalásokat. Mégis, annak a zenei kultúrának a kezdetei, amelyet ma valóban sajátunknak érezhetünk, mindössze az 1550 körüli időkre tehetők. Az i. sz. 1000 előtti nyugati zene kizárólag melodikus építkezésű volt. A kor keresztény egyházi zenéjében honosodtak meg a *cantus firmusok* (vagyis: előre rögzített alapidallamok). Ezek összegyűjtése I. (Nagy) Gergely pápa (540–606) nevéhez fűződik, s utána nevezték el ezt a dallamkincset *gregoriánnak*.

Az Európa-szerte gyorsan elterjedt gregorián elsősorban kolostorok zene-kultúráját jelentette. Magyarországon a 11. századra terjedt el, és a 12. század végére már saját repertoárja is kialakult (az Árpád-házi szentek officiumai misetételek, himnusz-dallamok). A gregorián ének modális skálákból, *tonusokból* építkezett, s hamarosan feltűnt a *többszólamúság** legősibb formája, az *organum*, vagyis az antifonale dallamának kvart vagy kvint hangköznyi párhuzamban történő egyidejű megszólaltatása.

A 12–13. század folyamán jelent meg az *organum* továbbfejlesztett, szabadban szerkesztett változata, a *conductus*, ahol a két-három szólam számára már nagyobb önállóság volt biztosítva. Szintén a 13. században megjelenő műfaj a *motetta*, amely ettől fogva több száz éves virágzásnak indult. A motetta műfaji meghatározása szerint rövid, hangszeres kíséret nélküli vokális mű, rendszerint három hangra, amelyek közül a legalsó *tenor* képviseli a *cantus firmust*.**

* A polifónia alapját az ellenpontokra épülő, *imitáló* szerkesztés jelenti, ellentétben a homofóniával, amely a dallamot tömörszerűen alátámasztó akkordikus szerkesztésmódra épül.

** 1450-től a motetta hagyományosan latin nyelvű vallásos szövegek feldolgozását jelenti, rendszerint három, négy vagy öt énekhangra (*a capella*), azaz hangszeres kíséret nélkül.

A középkor gyakorlata szerint az *ordinarium missae*, vagyis a mise* római liturgia szerinti öt állandó, szövegében változatlan darabjának bizonyos szakaszait zenésítették meg. A teljes liturgiai rend megzenésítésére csak igen csekély számú példát találunk az 1400-as évek előtti időből.

A zene története 1550-től 1600-ig

Ebben az időszakban – angol, németalföldi és itáliai szerzők jóvoltából – tűnt fel a *polifon* szerkesztésű zene, jóllehet még mindig erősen modális jelleggel. A polifónia fő jellegzetessége a különböző szölamok egymást idéző és kiegészítő – imitáló – jellege. A kor egyházi zenéjének fő reprezentánsai továbbra is a mise (*missa*) és a motetta voltak.

Erre az időre tehető a világi zene térhódításának kezdete, a *madrigál* műfajának első megjelenése, amely többstrófás verseket dolgozott fel a motettához hasonló szerkesztésmódban. A madrigál igen hamar nagy népszerűséget vívott ki magának.

A világi zene előretörése a hangszeres zene fejlődését is maga után vonta: hamarosan különböző billentyűs hangszerek, spinétek, virginálok, valamint a legváltozatosabb méretű violák és furulyák jelentek meg a főúri otthonokban. Népszerűvé vált a consortmuzsika, amelynek irodalmát jórészt az itáliai szerzők *fantáziái* szolgáltatták, ahol a különböző hangolású violák játékosai a bonyolult ellenpontozású zene szövevényében bizonyíthatták virtuozitásukat. A billentyűs hangszerek uralkodó műfaja ez idő tájt a tánctételek láncolatából álló *szvit*, valamint a variációkkal bővített *air* volt.

A 16. század talán legnagyobb hatású zeneszerzője az itáliai **Giovanni Pierluigi Palestrina** (kb. 1525–1594), aki élete nagy részét pápai szolgálatban Rómában töltve misék és motetták százait alkotta páratlan technikai tökélyvel, a nevével is fémjelzett világos szerkesztésmóddal. Palestrinán kívül jelentős zenei hagyományt teremtett **Andrea Gabrieli** (kb. 1510–86), a velencei Szent Márk-székesegyház karnagya és orgonistája, aki a kórust és hangszeregyüttest ötvöző műveivel, valamint szólóorgonára írott darabjaival alkotott maradandót. Unokaöccse, **Giovanni Gabrieli** (kb. 1555–1612) templomi orgonistaként szintén a Szent Márk-székesegyház alkalmazásában állt. Az ifjabb Gabrieli nevéhez fűződik annak a hosszú évszázadokig uralkodó concertato stílusnak a kifejlesztése, melynek keretei között a szólóhangok egy csoportja mintegy állandó párbeszédet folytat a teljes kórossal. A kórustételek közé gyakran ékelődik egy-egy hangszeres közjáték, a *sinfonia*.

* A mise megzenésített tételei: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.

A 16. század polifonikus zenéjének kiemelkedő alakja a németalföldi **Orlando di Lasso (Lassus)** (kb. 1532–94). Munkássága során sokat utazott, megfordult Münchenben, Milánóban és Rómában, ahol 1533-tól a lateráni székesegyház karnagyaként működött. Egyházi művei (misék, motetták) mellett jelentős, páratlan értékű madrigálművészetéről ismert. **Jan Sweelinck** (1562–1621) neve elsősorban virtuóz csembalóművek és vokális kompozíciók szerzőjeként maradt az utókorra.

Az Erzsébet kori Angliában kezdődött a zene művészeti ágként való kultusza. I. Erzsébet olyan kiemelkedő zenészek nagylelkű pártfogójának bizonnyult, mint **Thomas Tallis** (kb. 1505–85) vagy **William Byrd** (1543–1623), akik egymást követték a Chapel Royal (Királyi Kápolna) orgonista hivatalában. Tallis és Byrd egyaránt jelentőset alkottak a világi madrigálok és az egyházzene területén csúgy, mint később **Thomas Tomkins** (1572–1656) és **Orlando Gibbons** (1583–1625). A madrigálszerzők közül feltétlenül kiemelendő még **Thomas Morley** (1557–kb. 1602), **John Bull** (1563–1628), **John Wilbye** (1574–1638) és **Thomas Weelkes** (kb. 1576–1623). A kor zenei világát tovább gazdagította **John Farnaby** (kb. 1566–1640) billentyűs hangszerekre írott muzsikájával és **John Dowland** (1563–1626), aki az *airek* és lantdalok műfajának legjelentősebb képviselője volt. E korszak magyar zenetörténetének kiemelkedő alakjai voltak **Tinódi Lantos Sebestyén** (1505–56), a lantkíséréssel előadott históriás ének legjelentősebb képviselője, valamint **Bakfark Bálint** (1507–76), az Európa-szerte ismert lantvirtuóz és számos lantfantázia szerzője.

A 17. század muzsikája

A 17. század az állandó zenei kísérletezés jegyében telt, amelynek eredményeképpen számos, évszázadokra meghatározó újdonság született. Ilyen volt az opera és az oratórium műfajok megszületése, a klasszikus összhangzattan alapjainak lerakása, a diatonikus hangsorok (dúr és moll) egyeduralkodóvá válása. Erre az időre tehető a hangszerek területén bekövetkezett változás: a hagyományos violák családjának fokozatos kiszorulása, illetve a modern értelemben vett vonós hangszerekkel való felcserélése vagy a billentyűs hangszerek terén bekövetkezett hasonló nagy változás, a csembaló térnyerése a virginállal és a spinéttel szemben.

Az első műfaji meghatározása szerint szabályos opera **Jacopo Peri** (1561–1633) *Dafnéja*, amit 1598-ban mutattak be Firenzében. Peri eredetileg a Medici család alkalmazásában állt mint zeneigazgató. Az első operákat jórészt a cselekményt elbeszélő *recitativókból* alkották, amelyekhez egyszerű *continuo*

kíséret társult. Az opera további fejlődése során jelent meg az ária, s így kialakult az olasz opera alapstruktúrája, a cselekményt és a dramaturgiai szerkezetet közvetítő recitativók és az érzelmi-lélektani háttérteret megteremtő áriák füzére. Az operairodalom első óriása **Claudio Monteverdi** (1567–1643), akinek főműveiben, a *Poppea megkoronázásában* és az *Orfeóban* a zenei kifejezőerő addig soha nem tapasztalt szintjét érte el harmóniai újszerűségével és hangszeres hangulat- és színfestő technikájával. A Monteverdi által teremtett opera hagyományait tanítványa, **Pier Francesco Cavalli** (1602–76) vitte tovább.

A következő nagy jelentőségű újító a század végén tűnt fel: **Alessandro Scarlatti** (1660–1725)* mintegy száz operája mellett meghonosította az *ouverture* („nyitány”) eredetileg francia műfajának itáliai válfaját.**

A 17. század francia operája a balett*** hagyományaiból fejlődött ki, első mestere, **Jean-Baptiste Lully** (1632–87) nyomán. Az itáliai születésű Lully, aki 11 éves korában került Párizsba, megalapozta a francia *ouverture* későbbi formai keretét, amelyben a korábbi *secco* recitativók – általában billentyűs hangszeren előadott *continuo* kíséret – szerepét a vonószenei kísérettel aláfestett *recitativo stromento* vette át.

Ugyanekkor, a 17. század végén jelent meg az *oratórium* műfaja. Az „oratório” szó jelentése olaszul: imaterem, utalva a római San Girolamo della Carità-kolostorban Filippo Neri olasz bíboros és költő által alapított vallási társaság (*Congregatio Oratorii*) összejöveteleinek helyére. Az ezeken az összejövete-

* Az ún. nápolyi szextakkordot Alessandro Scarlatti alkalmazta előszeretettel operáiban. A patetikus hatású akkord a moll hangsor leszállított alapú második fokának szextakkord fordítása.



** A 17. századi francia operanyitány hagyományosan lassú, pontozott ritmusú bevezetőből és az ezt követő gyors, imitációs szerkesztésű részből állt. Az olasz operanyitány három tételének rendje: gyors-lassú-gyors.

*** A balett mint táncosok által jelmezben, zenei kísérettel előadott zenedrámái műfaj eredetileg Itáliából származott, ám igazán a francia főúri udvarokban honosodott meg. Eleinte az opera betétszámaként szolgált, majd később önálló műfajjává vált.

leken énekelt laudákból alakult ki később az oratórium műfaja. A későbbi oratóriumok gyakorlatilag vallási tárgyú operák voltak, kosztümben, díszletek között előadva. Ebből fejlődött ki az oratóriumnak a mai gyakorlat szerinti, színpadi adaptációjától megfosztott formája, amelyet zenekar, kórus, valamint énekes szólisták adnak elő hangversenytermekben vagy templomokban.

Az opera és az oratórium feltűnése nagyban hozzájárult a hangszerek tökéletesítéséhez, méretük megnövekedéséhez, ezáltal hangjuk átütőerejének és hangterjedelmüknek fejlődéséhez. A nagy cremonai vonóshangszer-készítők, Amati, Guarneri, Stradivari ez idő tájt készítették utánozhatatlan hangszereiket, amelyek komoly ösztönzést jelentettek az első nagy hegedűs, **Arcangelo Corelli** (1653–1713) számára hegedűszonátái megírására, valamint a vonós hangszerek együttesére épülő *concerto grosso* műfaj megteremtésére. Az eredeti *concerto* nem tévesztendő össze az azonos műfaji meghatározást viselő, szóló hangszerre és zenekarra írott későbbi versenyművel. A 17. században uralkodóvá vált *concerto* több, lazán fűzött tételből áll, amelyek során az *imitációs* formát követve kis hangszeres együttes (*concertino*), valamint a teljes együttes (*ripieno* vagy *concerto grosso*) által játszott szakaszok váltakoznak. A két hangszercsoport együttes játéka a *tutti* (ol.: 'mindenki'). A *concerto grosso* tökéletesítéséhez olyan nagy zeneszerzők járultak hozzá újító képzeletükkel, mint **Antonio Vivaldi** (1675–1741), akinek számos, máig is rendkívül népszerű műve közül a legismertebb a szólóhegedűre és vonósegyüttesre komponált *Négy évszak*.

A 17. század zenéjének említésekor feltétlenül kiemelendő a német **Heinrich Schütz** (1585–1672), aki sikeresen egyesítette a lutheránus zene polifóniáját az itáliai vokális hagyományokkal madrigáljaiban, motettáiban, oratóriumaiban (*Feltámadási oratórium*, *Karácsonyi oratórium*) és passióiban. Schütz volt az első német opera megteremtője is, amelynek zenéje azonban elveszett.

A kor legnagyobb tehetségű angol zeneszerzője **Henry Purcell** (1659–95), aki rövid élete során a Westminster Apátság, majd a Királyi Kápolna orgonista-karnagyának tisztét töltötte be. Purcell páratlanul változatos életművében ugyanúgy megtalálhatók az egyházi oratorikus művek, mint az operák, köztük a mai napig a vokális irodalom legnagyobb alkotásai között számon tartott *Dido és Aeneas* és a Shakespeare által ihletett *Tündérkirálynő*. Purcell egyéb művei között találhatók különböző, a királyi udvar ünnepélyes eseményeire, illetve a Szent Cecília-napra komponált ódák, vonószcenekarra írott fantáziák és egyéb hangszeres művek.

A zene története 1700-tól 1750-ig

Ezt a korszakot Johann Sebastian Bach és Georg Friedrich Händel* neve fémjelzi, akik egyaránt 1685-ben születtek. A két zeneóriással párhuzamosan számos kiemelkedő zeneszerző működött Európa-szerte. A szintén német **Georg Philip Telemann** (1681–1767) korának egyik legünnepeltebb és legtermékenyebb zeneszerzője volt, operáiban, hangszeres műveiben sikeresen egyesítette a német, dán, francia, sőt lengyel zenei hagyományokat. Itáliában **Domenico Scarlatti** (1685–1757) Alessandro fia számított a csembalómuzsika legkiválóbb komponistájának. Domenico Scarlatti nevéhez mintegy 600 egytényes, a rá jellemző bináris (kétszakaszos) kompozíciós formában írt szonáta fűződik. Franciaországban ekkor alkotta **François Couperin** (1668–1733) eleganciájukról és művességükről híres csembalószvitjeit (*ordres*), amelyek különböző fantáziadús neveket viseltek. Honfitársa, **Jacques Rameau** (1683–1764) jelentős operaszerzői munkássága mellett tanulmány szerzőként a későbbi klasszikus összhangzattan alapjait teremtette meg. A német **Christoph Willibald Gluck** (1714–87) az olasz opera virtuoizitását töltötte meg őszinte drámai kifejezőerővel, a korábbinál nagyobb szerepet biztosítva a zenekarnak.

Johann Sebastian Bach (1685–1750) többgenerációs muzsikuscsalád leszármazottjaként egy német kisvárosban, Eisenachban született. Élete során elsősorban templomi organistaként vívott ki magának széles körű elismerést. Bach mélyen hívő lutheránus volt, ez művészetében is jól érzékelhető, melyben a polifon technika és az ellenponttan tökéletessége egyedülállóan szenvedélyes drámai erővel párosul. Hangszeres zenéjére nagy befolyással volt a kor francia és itáliai hangszeres zenéje. Bach fantasztikus életműve gyakorlati céllal vagy megrendelésre keletkezett, orgonaműveit, kantátáit mindig azon templom számára írta, amelynek éppen szolgálatában állt; zenekari és versenyműveit pedig főúri patrónusainak udvari zenekarai számára komponálta, és számos, főleg csembalódarabot írt saját fiai számára.

Bach másodszülött fia, **Carl Philipp Emmanuel Bach** (1714–88) zeneszerzői tevékenysége mellett az *Értekezés a helyes zongorajáték művészetéről* c. összefoglaló pedagógiai művével írta be magát a zenetörténetbe. E munka a mai napig mértékadó a zongorairodalom bizonyos területeinek interpretációs kérdéseiben.

* Ennek a korszaknak a zenéjét általában a *barokk* jelzővel illetjük, a szót a szintén ez idő tájt uralkodó pazar építészeti stílustól kölcsönözve. A Monteverdi-, Gabrieli-stb. féle stílust *korai barokként*, a Bach és Händel nevével fémjelzettet pedig *késői barokként* tartjuk számon. A barokk legkésőbbi megjelenési formája a 18. századi *rokokó*.

J. S. Bach műveinek áttekintése e helyütt még vázlatosan is lehetetlen. Orgonamuzsikájában műfajilag egyaránt megtalálhatóak a prelúdiumok és fúgák, a toccata vagy a fantázia. Oratorikus műveinek nagy részét alkotják az egyházi kantáták, amelyek közül mintegy kétszáz mű maradt az utókorra. A liturgikus rendhez igazodó kantáták a vasárnapi istentiszteletek elmaradhatatlan részei voltak a Bach zenei vezetése alatt álló lipcsei Tamás-templomban. Mindmáig az egyházi zene csúcspontjait jelentik a nagy ünnepekre komponált *h-moll mise*, a *Máté- és János-passió* (1725, 1729), a *Magnificat* (1723) vagy a *Karácsonyi oratórium* (1734).

Hangszeres művészetének legjelentősebb darabjai a hat *Brandenburgi verseny* (1721), a négy *zenekari szvit* (ouverture 1721, 1727–36), amelyek voltaképpen különböző stílusú táncjátékok sorozatai. Ide sorolhatjuk még a gordonkára, hegedűre és fuvolára írt szonátákat, a csellószvitet és hegedűpartitúrákat, valamint a szólóhangszerre és zenekarra írt számos versenyművet, amelyek között Vivaldi-művek átiratai is szerepelnek. Kiemelkedő még a két nagy kontrapunktikus mű, a *Kunst der Fuge* (A fuga művészete –1750) és a *Musikalisches Opfer* (1747).

Bach billentyűs hangszerre írott műveinek legkiemelkedőbb alkotásai: *Das Wohltemperiertes Klavier I–II.* (kötetenként 24 prelúdium és fuga, valamennyi dúr és moll hangnemben), a Két- és Háromszólamú invenciók, valamint az angol és francia szvit.

Georg Friedrich Händel (1685–1759) német zeneszerző 1710-től Londonban működött, itt mutatták be *Rinaldo* című operáját. Miután erőfeszítései az olasz opera angliai meghonosítására nem jártak kellő sikerrel, Händel figyelme az oratórium műfaja felé fordult. Legünnepeltebb művét, a *Messiást* 1742-ben mutatták be Dublinban, majd Londonban, amikor is a közönség a „Halleluja” kórustételt – II. György király példáját követve – állva hallgatta végig, s ez mindmáig hagyomány Angliában.

Händel operái a hagyományos olasz *opera seria* technikáját követik: a lassú-gyors-lassú részekből álló francia nyitány – az *ouverture* (pontosított ritmusú lassú 1. rész domináns zárattal, páratlan ütemű gyors 2. rész, ezt követi az ismét lassú tempójú, gyakran az 1. rész tematikájára épülő 3. rész) – után recitativók, áriák, duettek és kórustételek váltakoznak. Az operákban gyakran női énekesek férfiszerepet (például a *Iulius Caesarban*) énekeltek, ugyanakkor a hangfajok között operánként legalább két *castrati* (kasztrált), azaz szoprán vagy alt hangon éneklő férfi énekes szerepelt. Händel oratóriumait – a kórus újszerűen drámai és nagy hatású alkalmazása emelte e műfaj csúcsára. A händeli életműben egyaránt megtalálhatóak az egyházzenei művek, oratóriumok és a világi kompozíciók, versenyművek orgonára, *concerto grossó*

és kamaraművek. Zenekari művei között olyan népszerű alkotások szerepelnek, mint a *Vízizene* (1717) és a *Tűzijáték zene* (1749).

Händel színpadi műveinek kudarcában nagy szerepet játszott az 1728-ban bemutatott *Koldusopera* (*The Beggar's Opera*), amelynek az olasz „opera seria” hagyományait fricskázó, maróan gúnyos szövegét John Gay (1685–1732) írta, Christian Pepusch (1667–1752) zenéjével, amely erősen támaszkodott az utcai énekesek által meghonosított népszerű balladákra. A mű fergeteges hatást tett a londoni közönségre, és megteremtette a ballada-opera műfaját, amely Angliában egy időre minden más színpadi műfajt háttérbe szorított. A *Koldusopera* másodvirágzását Bertold Brecht és Kurt Weil német zeneszerző (1900–50) azonos című operája jelentette, amelyet az 1928-as berlini bemutatón a közönség ismételten óriási lelkesedéssel fogadott.

ZENETÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS: A BÉCSI KLASSZIKUS ÉS A ROMANTIKUS ZENE (KB. 1750–1900)

Általánosan elfogadott az elmúlt 300 év európai zenéjét stíluskorszakok szerint csoportosítani. Ezek szerint az ún. bécsi klasszikus stílus kb. az 1750-től 1825-ig tartó időszakra datálható, a romantika pedig 1825-től 1900-ig. Ezek az időhatárok természetesen csak hozzávetőlegesek, a két stíluskorszak között jelentős átfedések tapasztalhatók. A „klasszikus” és „romantikus” jelzők nem szó szerint értendők: a klasszikus gyakran a rögzített formát és a szerkezetet jelöli, míg a romantika általában az érzelmi telítettség túlsúlyára utal (más szóhasználatban a 'klasszikus' a könnyűzenétől elhatárolandó komolyzenei műfajok gyűjtőneve).

A bécsi klasszika

Bécs városa mint a klasszikus zene legnagyobb mesterei (Haydn, Mozart, Beethoven) tevékenységének fő színhelye fonódott össze a kor meghatározó zenei stílusával.

A bécsi klasszikus zene fő jellemzője a korábbinál kevésbé polifon, harmóniai tömbökben gondolkodó szerkesztésmód, amelynek keretében számos új zenei forma született. Ezek közül a *szonátaforma* vált a legáltalánosabbá, ennek a mintájára születtek a korszak új műfajai, a vonósnégyes, a szimfónia vagy a klasszikus versenymű. Ekkor alakult ki a mai napig meghatározó szimfonikus zenekari hangzás, kezdetben csembaló-continuóval, amelyek hivatása a különböző hangszercsoportok helyes arányának fenntartása volt. A bécsi klasszika és a romantika korszakhatárán jelent meg az új műfaj, a *Lied*, azaz műdal, amely már Mozartnál és Beethovennél felbukkant, kiteljesedését azonban Schuberttel érte el. Hasonlóképpen korszakváltó műveknek számítanak C. M. v. Weber új, romantikus operái, amelyek – a Schubert-dalokhoz hasonlóan – 1825 előtt születtek, zenei világuk alapján mégis a korai romantikához soroljuk őket.

Joseph Haydn (1732–1809) pályafutását énekesfiúként kezdte Bécsben. 1761-től 1790-ig Kismartonban és Eszterháza az Esterházy hercegek udvari karmestereként tevékenykedett. Őt tartjuk a szonátaforma és a hangszer-együttesek hangzásbeli egysége első tudatos megvalósítójának. Zongoraszonátái szinte kivétel nélkül háromtételesek, amelyek közül az első szerkesztése követi a szigorú szonátaformát. Haydn nevéhez fűződik még a *vonósnégyes* műfajának megteremtése, ezekben a művekben valósult meg első ízben a négy alapvető vonós hangszer kíséret nélküli hangzásbeli egysége. Haydn igen termékeny zeneszerző volt, munkássága során többek között 83 vonósnégyest, 104 szimfóniát és 14 misét komponált. Késői szimfóniáinál megfigyelhető a szimfonikus zenekar apparátusának kiterjesztése, a fuvalák és klarinétok szólamainak rendszeresítése, valamint – G-dúr, ún. „Katona”-szimfóniájában (1794) – a triangulum–nagydob–cintányér alkotta ütőhangszer-csoport megjelenése a hagyományos üstdobok mellett. Jelentős zongoraszonátái, kamarazenéje mellett feltétlenül kiemelést érdemel Haydn két hatalmas oratorikus műve, a *Teremtés* (1798) és az *Évszakok* (1801).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–91) csembalón és hegedűn egyaránt zseniálisan játszó csodagyerekként tűnt fel, aki ötéves korától fogva rendszeresen koncertezett Európa-szerte. Huszonöt éves korában telepedett le Bécsben. Mozart művei a bécsi klasszika minden műfaját és formáját felölelik. A zene – ahogy kortársai tartották róla – szabadon áradt a tollából. Haydn a kor legnagyobb zeneszerzőjeként tisztelte Mozartot. Mozart 41 szimfóniája között olyan népszerű alpművek találhatók, mint az Esz-dúr, K. 543, g-moll K. 550 vagy a C-dúr, K. 551-es „Jupiter”-szimfónia. Az életmű hasonlóan jelentékeny részét képezik a zongorára, hegedűre, különböző fúvós hangszerekre írott versenyművek, zongoraszonáták, vonós és fúvós kamarazenei alkotások. Mozart vokális zenéjében kiemelkedik öt korszakos jelentőségű operája, a *Szöktetés a szerájból* (1782), a *Figaró házassága* (1786), a *Don Giovanni* (1787), a *Così fan tutte* (1790) és *A varázsfuvola* (1791). Számos egyházzenei műve közül kiemelkedő az 1783-ban írott *c-moll mise* és a híres, befejezetlenül maradt *Requiem*.

Ludwig van Beethoven (1770–1827) németországi születésű, de szintén Bécsset választotta alkotói tevékenysége színhelyéül, ahol hamar hírnevet szerzett magának. Életét nehéz gyermekkor, tragikus magány, az utolsó években pedig a teljes sükettség sújtotta. Beethoven életműve három, tisztán elkülöníthető alkotói korszakra osztható fel: az első, amely egyértelműen mesterének, Haydnnak, valamint Mozartnak a hatását tükrözi, a második, középső szakasz, amelyet nagy zongoraszonátái, zongoraversenyei, *Fidelio* c. operája, valamint a másodiktól a nyolcadikig terjedő szimfóniák fémjeleznek – ezek jelentették Beethoven individualizmusának és szélsőséges érzelmi skálájának legnagyobb

kiterjedését. A harmadik korszak a befelé fordulást hozta meg Beethoven életében, ekkor születtek meg legmélyebb és legnagyobb szerűbb alkotásai, amelyek meghatározták a zene fejlődésének jövőbeli útját, bár a korabeli közönségből meglehetősen értetlenséget váltottak ki.

Beethoven számára a komponálás nehéz, küzdelmes folyamat volt, a jegyzetfüzetébe lejegyzett ötletfoszlányokat számtalanszor módosította, míg elnyerték végső formájukat. Beethoven életművében talán a szimfonikus művek jelentik a legjelentékenyebb részt, ide tartozik a kilenc szimfónia (köztük több programot hirdető alcímet visel, mint a III. *Eroica*, az V. *Sors* vagy a VI., a *Pastorale*), az öt zongoraverseny, a hegedűverseny, valamint az önálló műveknek tekintendő szimfonikus nyitányok (*Egmont*, *Coriolan*). Külön kiemelendő a IX. szimfónia, melynek utaló tételében a kórus is megszólal Fr. Schiller Örömdájának szövegére. A zongoraművek – a 32 zongoraszonáta és a mintegy 21 variációsorozat – egyedülálló értéket jelentenek a zeneirodalmon belül. Beethoven kamarazenei alkotásai közé tartoznak cselló–zongora-, illetve hegedű–zongora–szonáták, valamint 16 vonósnégyes. A szerző egyetlen számottevő operája a *Fidelio*, amelyhez három további vokális mű, két mise és egy oratórium, a *Krisztus az olajfák hegyén* társul.

A romantikus zene (kb. 1825–1900)

A romantika további két stíluskorszakot ölel fel: a korai (kb. 1825–50) és a kései, „nagy” jelzővel is illetett romantikát (kb. 1850–1900). Az első korszak törekvéseit Franz Schubert, Hector Berlioz, Frederic Chopin és Robert Schumann fémjelezték, valamint olyan operaszerzők, mint Carl Maria von Weber, J. Meyerbeer, Giacomo Rossini vagy M. I. Glinka. A nagyromantikában tűntek fel az úgynevezett nagy nemzeti zeneszerzők, mint az orosz Ny. A. Rimsszkij-Korszakov, a cseh Antonin Dvořák és a norvég Edward H. Grieg. Rajtuk kívül olyan egyetemes jelentőségű szerzők határozták meg a nagyromantika arculatát, törekvéseit, mint Liszt Ferenc, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Johannes Brahms és P. I. Csajkovszkij.

Korai romantika (kb. 1825–1850)

Carl Maria von Weber (német zeneszerző, 1786–1826) pályafutása során jórészt különböző német színházak karmestereként működött. Hangszeres művei (zongoradarabok, kamaraművek) mára jórészt feledésbe merültek,

igazán maradandónak az általa teremtett műfaj, a német romantikus opera jegyében fogant alkotások bizonyultak, ezen belül is elsősorban a misztikus, természetfölötti hangulatot árasztó *A bűvös vadász*. Weber két további, a színházak repertoárján rendszeresen szereplő operája az *Euryanthe* és az *Oberon*.

A múlt század első évtizedében érkezett Itáliába s kezdte komponálni olasz stílusú operáit **Giacomo Meyerbeer** (1791–1864). Később, immáron Párizsban letelepedve, elismerést aratott látványos tömegjelenetekkel és balettbetétekkel tarkított, mívesen kidolgozott operáival (*Hugenották*, *Az afrikai nő*, *Ördög Róbert*). Wagner, aki kritikusan szemlélte Meyerbeer művészetét, sokat tanult annak eredeti stílusából, hangszerelési technikájából.

Gioacchino Rossini (1792–1862) a kor olasz operájának, az ún. *korai bel canto*-stílusnak a legjelentősebb képviselője, a dallamvezetés és a hangszerelés utolérhetetlen mestere. Mintegy 36 operája közül a legmaradandóbbnak a *Tell Vilmos* és *A szevillai borbély* bizonyultak. Harminchét éves korában Rossini végérvényesen felhagyott az operák komponálásával, és életének hátralévő éveitől kezdve mindössze egy oratorikus mű, a *Stabat Mater* került ki a keze alól.

Franz Schubert (osztrák zeneszerző, 1797–1828) a bécsi Császári Kápolna kórustagjából lett később a kápolna karnagya. Hihetetlenül termékeny szerző volt, szinte korlátlan dallamteremtő fantáziával. Ennek ellenére képtelen volt élete során fizető zenei álláshoz jutni, és 31 évesen nyomorúságos körülmények között halt meg, tífuszban.

A Schubert által művelt zenei műfajok közül a legnagyobb zenetörténeti jelentőséggel az a több mint 600 dal bír, amelyek között a mérhetetlen egyszerűségtől a legszélsőségesebb érzelmekig a dramaturgiai skála minden árnyalatnyi fokozata megtalálható. A Schubert-dalokra jellemző, hogy a zenei forma, dallam és zongorakíséret ihletet merítenek a költői nyersanyagból, vagyis a megzenésítés tárgyát képező versből. A dalok között olyan remekművek szerepelnek, mint a *Rémkirály* (*Erlkönig*), valamint olyan, több dalt összefűző ciklusok, mint a *Téli utazás* vagy a *Szép molnárleány*. A szimfonikus művek legjavát a kilenc szimfónia képezi, köztük az V. *Tragikus*, a VIII. *Befejezetlen* és a Nagy IX. szimfónia. A vonós kamarazenei alkotások közül a *Halál és a lányka* vonósnégyes emelkedik ki variációs tételével, amelynek alap témájaként a szerző saját, azonos című dalát választotta. Különleges műveknek számítanak az A-dúr, *Pisztráng-zongoraötös* különleges összeállításával, amelyben a vonósnégyes negyedik tagja a gordonka helyett nagybőgő, valamint a két gordonkát alkalmazó C-dúr vonósötös. Schubert életművében is jelentékeny helyet foglalnak el az egyházi művek és a szóló-zongoraművek, ezen belül a 15 szonáta és a *Wanderer-fantázia*.

Hector Berlioz (1803–1869) egy francia orvos fia, aki orvostanhallgatóként került Párizsba. Később felvételt nyert a párizsi Conservatoire nagy hírére, majd egy korai kantatájával elnyerte a Római Díjat. Berlioz – Meyerbeer mellett – a romantika nagy zenekari újtói közé tartozott, egyik megteremtője volt annak a máig mértékadó szimfonikus zenekari hangzásnak, amelyet később Wagner fejlesztett tovább. Berlioz általában óriási zenekari apparátusra komponálta műveit, hangszerelési technikájáról értékes pedagógiai művet is megjelentetett. Magánélete zenéjéhez hasonlatosan viharos volt: Harriet Smithson ír színésznőt vette feleségül, aki inspirálója volt az egyedülálló *Fantasztikus szimfóniának* (1830). Később házasságuk felbomlott, és Berlioz utolsó éveire a csalódottság és búskomorság nyomta rá a bélyegét. Májig is játszott művei a *Trójaiak* c. opera, a *Harold Itáliában* szimfónia ún. koncertáló brácsaszólammal (1834), a *Faust elkárhozása* c. drámai legenda (1846) benne a Rákóczi-indulóval, számos nyitány (pl. a *Római karnevál*), végül sajátos, romantikus stílusban fogant oratorikus művei, a háromkórusos *Te Deum* zenekarra és orgonára, a *Rekviem* vagy a *Krisztus gyermekkor*a c. bibliai tárgyú trilógiája.

Mihail Ivanovics Glinka (1804–1857) az első jelentékeny orosz zeneszerző. Itáliában, majd Berlinben folytatta tanulmányait. Fő művei az orosz nemzeti opera hagyományait megteremtő *Ivan Szuszanyin*, valamint a *Ruszlán és Ludmilla*.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (német zeneszerző, 1809–1847) zsidó származású, protestáns hitre tért jómódú szülők gyermekeként nevelkedett. Kora gyermekkorától fogva folytatott zongoratanulmányokat, zeneszerzéssel és vezénnyel párosítva. Tizenhat évesen írta halhatatlan remekművét, az *Oktett*-et, nyolc vonós hangszerre, majd egy évvel később a *Szentivánéji álom*-nyitányt Shakespeare művéhez, amihez később teljes kísérőzenét is írt. 1829-ben Angliába látogatott, ahol a Filharmóniai Társaság zenekarát vezényelte, majd Skóciában töltött hosszabb időt, amelynek élményanyagát a *Hebridák* nyitányban és a III., *Skót* szimfóniában dolgozta fel. Mendelssohn muzsikáját a nagyfokú mesterségbeli tudás és kidolgozottság jellemzi, legfőbb művei az öt szimfónia (köztük az *Olasz* alcímet viselő), négy nyitány, két versenymű zongorára, a híres e-moll hegedűverseny, két oratorikus mű (*Éliás*, *Paulus*), valamint vonós kamaraművek, zongoradarabok, dalok és orgonakompozíciók.

Frédéric Chopin (lengyel zeneszerző, 1810–1849) csodagyerekként tűnt fel, később merőben újszerű változatát dolgozta ki a zongorajátéknak és kompozíciós technikájának. Élete során Európa-szerte koncertezett, később – tüdőbetegsége előrehaladtával – Mallorcán telepedett le George Sand francia írónővel. Chopin munkásságát szinte kizárólagosan a zongorának szentelte, jórészt

rövidebb lélegzetű művekkel: ezek részét képezik a prelűdök (valamennyi dúr és moll hangnemben), etűdök, noktürnök, keringők, polonézok, mazurkák (utóbbi két műfaj gyökereit a lengyel nemzeti táncok jelentik). Nagyobb lélegzetű művei között a balladák, scherzók, szonáták, valamint két zongoraverseny szerepel.

Robert Schumann (német zeneszerző, 1810–1856) jogi tanulmányait adta fel a zongoratanulmányok kedvéért. Miután azonban keze megbénult, kizárólag a zeneszerzésnek és a zenei szakírói tevékenységnek szentelte életét. Zongoraműveit felesége, Clara Wieck, az ünnepelt zongoraművész nő vitte sikerre. Schumann utolsó éveit elhatalmasodó elmebaj árnyékolta be, és életét elmeegógyintézetben fejezte be. Zongoraműveit a ritmikai találékonyság és a meleg, lírai hangszínek kombinációja jellemzi. Művei között négy szimfónia, két zongoraverseny, valamint egy hegedű- és egy gordonkaverseny szerepel. Fő zongoraművei a három szonáta, valamint a schumann-i újításként számon tartott, ciklusba fűzött kis darabok, mint a *Karnevál*, a *Kreisleriana*, a *Jugendalbum*, a *Gyermekjelenetek*. Schumann munkásságához még számos kamarazenei mű, valamint a schuberti dalirodalommal minőségben vetekedő dal tartozik, közöttük a Heine-versekre írt *Asszonyserzemlem, asszonyosors*.

Kései romantika (kb. 1850–1900)

Erkel Ferenc (1810–1893) magyar zeneszerző, zongoraművész, karmester, a magyar nemzeti opera megteremtője, a korabeli magyar zenei élet nagyhatalású szervezője volt, melyet zenepedagógiai tevékenység egészített ki. 1844-ben nyerte el a *Himnusz* megzenésítésére kiírt pályázatot. Operái a magyar történelemből merítik témáikat; jellegzetes hangvételt a nyugati operastílus valamint a magyar verbunkos és népies műdal ötvözte jelenti. Legjelentősebb operái a *Hunyadi László* (1844), a *Bánk bán* (1861); írt még színpadi kísérőzenét, zenekari műveket (*Magyar induló*, *Ünnepi nyitány*), kórusokat, dalokat, zongoraműveket. Hosszú pályafutása során sokat tett a kortárs európai zeneművészet hazai megismertetéséért.

Liszt Ferenc (magyar zeneszerző, 1811–1886) háromévesen kapta első zongoraleckéit apjától, nyolcévesen már nyilvánosság előtt lépett fel, s hamarosan egész Európában egyedülálló zongoravirtuóz vált belőle. Zongoraművészi, illetve zeneszerzői tevékenysége mellett kora legnagyobb zongorapedagógusának számított, és jelentékeny szerepe volt Richard Wagner zenei ösztönzésében, aki később nőül vette leányát, Cosimát. A páratlan technikai nehézségű Liszt-zongoraművek legjelentősebb darabjai a tizenkét transz-

cendens etűd, a húsz magyar rapszódia, koncertetűdök, valamint a két nagy, epikus hangvételű mű, a *h-moll szonáta* és a *Dante-szonáta*. Liszt zongoramuzsikájának sajátos részét alkotják a különböző szimfonikus zenekari művek, operák szabad átiratai, az ún. *parafrázisok*. A zongorarepertoárt bővíti még a két (Esz-dúr, Asz-dúr) zongoraverseny. Szimfonikus zenekarra írott műveinek leggyakoribb műfaji meghatározása a „szimfonikus költemény”, amelyek közül a legnépszerűbbek a *Les Préludes*, a *Tasso* és a *Mazzeppa*. A szimfonikus költemény a szonáta formánál lazább szerkezetű, ugyanakkor a „program” igényével lép fel, azaz a zenei folyamatnak minden esetben valami cselekménnyel vagy képi történéssel való asszociációjára épít.* Liszt kevésbé ismert arcúlatához hozzátartozik az állandó zenei útkeresés is, ezért hagyományos műfajúnak számító alkotásai, a szimfóniák is minden esetben egyedi formát öltenek, így pl. a *Faust-szimfónia*, amelyben férfikar és tenor szólista is megjelenik. Liszt vokális zenéjét a nagy oratóriumok, mint a *Szent Erzsébet legendája* és a *Krisztus* mellett számtalan *capella* kórusmű és zongorakíséretes dalok képviselik.

Richard Wagner (német zeneszerző, 1813–1883) ifjúkorától fogva a zene és a drámai történés újszerű kapcsolatát kutatta. Életműve, amely szinte kizárólag operákból tevődik össze, a 19. század zenéjének és egyben művészi kifejezőmódjának kiteljesedése. Wagner a Gluck által megfogalmazott művészi alapelveket továbbfejlesztve jutott el odáig, hogy egymaga komponálta meg a zenét és az annak nyersanyagát jelentő szövegkönyvet (librettót), valamint ezeknek a színpadon történő képi megvalósítását. Ezzel megszületett a zenedráma, amelyben a zenekarra hárul a látható cselekmény legbensőbb, legrejtettebb lélektani oldalának tolmácsolása a *vezérmotívumok* (német.: 'Leitmotiv') eszközével. Az operát át- meg átfonó, állandóan visszatérő vezérmotívumok tartozhatnak személyhez, jelölhetnek érzelmet vagy fogalmat. Wagner főbb operái: *Rienzi*, *A bolygó hollandi*, *Trisztán és Izolda*, *A nürnbergi mesterdalnokok*, *A Nibelung gyűrűje*-tetralógia, amely az alábbi négy opera szerves egysége: *A Rajna kincse*, *A walkür*, *Siegfried*, *Az istenek alkonya* és végül az utolsó mű, a *Parsifal*. A Wagner-operák szinte kivétel nélkül rendkívül nagy lélegzetűek (időtartamuk gyakran 4–5 óra), ezenkívül hatalmas zenekari apparátust igényelnek.

* A *programzene* műfajában a zenei forma valamilyen irodalmi műfajhoz vagy képhez alkalmazkodik, ellentétben az *abszolút zenével*, amelyhez nem járulnak külső asszociációk. A szimfonikus költemény műfaját elsősorban a nagy nemzeti-romantikus zeneszerzők (Smetana, Borogyin, Sibelius, Liszt) tették ismertté. A programzenéhez sorolható a „programszimfóniák” is, mint Beethoven VI., *Pastorale*-szimfóniája vagy Berlioz *Fantasztikus szimfóniája*.

Giuseppe Verdi (olasz zeneszerző, 1813–1901) Wagnerhez hasonlóan szinte kizárólagosan operaszerzőként működött, jóllehet oratorikus műve, a *Requiem* hallatlan népszerűsége tett szert. Verdi operáit az olasz opera hagyományai, a virtuozitás és dallamgazdagság jellemzik, ugyanakkor sikerült mindezt drámaibb, őszintébb tartalommal megtöltenie. Korai alkotói korszakának konvenciókhoz jobban ragaszkodó mesterművei (*Rigoletto*, *Traviata*, *A trubadúr*) után olyan nagy, a hagyományos formának egyre inkább hátat fordító alkotások következtek, mint az *Aida*, végül – a hetvenes éveiben – az *Otello*, majd hattyúdala, a *Falstaff*.

Jacques Offenbach (német zeneszerző, 1819–1880) kora ifjúságától Párizsban élt, ahol zenekari csellistaként működött. Immáron klasszikussá vált operája, a *Hoffmann meséi* mellett megteremtette a nagyoperett műfaját olyan dalművek megkomponálásával, mint a *Szép Heléna* vagy az *Orfeusz az alvilágban*.

César Franck (belga származású francia zeneszerző, 1822–1890) szintén Párizsban telepedett le. Eredetileg orgonistaként és tanárként működött, csak később fordult a zeneszerzés felé. Legismertebb művei a szimfonikus zenekar mellett az orgonát is felvonultató *d-moll szimfónia*, a *Szimfonikus változatok* zongorára és zenekarra, a méltán igen népszerű *A-dúr hegedű-zongora szonáta*. Ezenkívül írt szimfonikus költeményeket, kamaraműveket és számos orgonadarabot. Oratorikus művei közül a legkiemelkedőbb a *Les Béatitudes*.

Bedřich Smetana (1824–1884) a cseh nemzeti zene megalapítója, népies témájú, nemzeti hangvételű operái közül a legismertebb *Az eladott menyasszony*. Másik kedvelt műfaja a szimfonikus költemény, köztük a hat zenei tájfestő tételből álló ciklus, a *Hazám*.

Josef Anton Bruckner (osztrák zeneszerző, 1824–1896) a felső-ausztriai St. Florian-kolostor orgonistájaként kezdte pályáját. Később Bécsbe költözött, ahol zeneszerzést és elméletet tanult. Tanulmányai befejeztével a linzi székesegyház orgonistájává nevezték ki. Egy müncheni látogatása során hallotta először Wagner *Trisztán és Izoldáját*, amely rendkívül mély benyomást tett rá, ennek köszönhető kilenc szimfóniájának erős wagneri hatása (három szimfóniájában a Wagner által rendszeresített, négy tubából álló szolamcsoportot alkalmazza). Bruckner beleegyezésével segítőkész barátai némileg megrövidítették műveit és módosították hangszerelésüket. Ennek következtében a formák és arányok némileg veszítettek eredetiségükből. Bruckner egyéb művei között miséket, kisebb kórusműveket, kamarazenei alkotásokat, zongora- és orgonadarabokat is jegyezhetünk.

Johann Strauss, ifj. (osztrák zeneszerző, 1825–1899) nagy múltú muzsikuscsaládból származó bécsi zeneszerző. Saját zenekara élén tett turnéi során

egész Európában a „Keringőkirály” néven vált ismertté, olyan egyedülálló keringők (walezerek) révén, mint a *Mesék a bécsi erdőről* vagy a *Kék Duna-keringő*. Johann Strauss egyéb művei közt szerepelnek még *polkák*, *galoppok* és indulók. Későbbi pályája során a szerző figyelme – Offenbach hatására – fokozatosan a színpadi művek felé fordult, ennek jegyében született meg a két örökbecsű operett, *A denevér* és a Jókai Mór regénye nyomán készült *Cigánybáró*.

Alekszandr Porfirjevics Borogyin (orosz zeneszerző, 1833–1887) orvos-vegyészként kezdett zeneszerzéssel foglalkozni. A híres orosz „Ötök” egyik kiemelkedő tagja. Kevés művét gazdag, túlradó dallamvilág jellemzi. Legismertebb alkotása az *Igor herceg* című opera, amelyet barátai, Rimszkij-Korszakov és A. K. Glazunov (1865–1936) fejeztek be. Borogyin életművében jelentős még három szimfóniája, a *Közép-Ázsia pusztáin* c. szimfonikus költemény, valamint kisebb kamaraművek, zongoradarabok.

Johannes Brahms (német zeneszerző, 1833–1897) Bécsben töltötte életének nagy részét, s a város zenei életének egyénisége volt. Zenéjében, amelyet a romantikus érzelmvilág és a klasszikus formák kötöttségeinek ötvözte jellemez, a nagyon erős német népzenei hatás mellett a magyar verbunkos muzsika nyomai is felfedezhetők. Termékeny munkássága során négy szimfónia, két zongoraverseny, a hegedűverseny, valamint a hegedű- és gordonkaszólóra írott *Kettősverseny* született, s mindezek mellett jelentőset alkotott a dalirodalom és a kamarazene terén is. Egyéb zenekari művei között találhatók a *Változatok egy Haydn-témára*, valamint két szimfonikus nyitány. Brahms vokális zenéjét a mintegy 230 dal mellett a zenekarra, énekarra és énekes szólístákra komponált *Német rekviem* képviseli.

Georges Bizet (francia zeneszerző, 1838–1875) tizenhét éves volt, amikor megírta C-dúr szimfóniáját. Később felkérésre komponált Daudet *Az arles-i lány* című drámájához kísérőzenét, amelyet később zenekari szvitté alakított át. Legjelentősebb műveinek operái bizonyultak, köztük a mai napig páratlanul népszerű *Carmen* és a *Gyöngyhalászok*. Bizet egyéb műveit dalok, zongoradarabok alkotják, köztük a *Gyermekjáték* néven ciklusba rendezett, tizenkét négykezes mű.

Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij (orosz zeneszerző, 1839–1881) katonatiszti pályáját adta fel zeneszerzői tevékenységéért. Legismertebb művei a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* című operák, az *Egy kiállítás képei* zongorára (a népszerű mű zenekari átirata Maurice Ravel munkája), az *Éj a kopár hegyen* programatikus szimfonikus kép, ezenkívül az orosz népzenei hatást tükröző 66 dal, köztük három ciklus, *A halál dalai és táncai*, a *Napfény nélkül* és a *Gyermekszoba*.

Pjotr Iljics Csajkovszkij (orosz zeneszerző, 1840–1893) tizennégy évesen kezdett komponálni. Az első orosz muzsikusként, aki – amerikai és angliai vendégszereplései során – nemzetközi elismerést vívott ki magának. Csajkovszkij zenéjét a túlárado dallamgazdagság és a színpompás hangszerelés jellemzi. Munkásságának része hat szimfónia, a *b-moll zongoraverseny* (a műfaj talán legnépszerűbb darabja), operák (köztük az *Anyegin* és a *Pique Dame*), ballettek (*Hattyúk tava*, *Csipkerózsika*, *Diótörő*). Önálló zenekari művei a „nyitányfantázia” megjelölésű *Rómeó és Júlia*, valamint a *Vonósszerenád*. Számos kisebb zongoradarabot, kamaraművet és dalt írt még pályája során.

Antonín Dvořák (cseh zeneszerző, 1841–1904) zenei pályáját brácsásként kezdte, később azonban – Brahms biztatására – teljes egészében a zeneszerzői tevékenységnek szentelte magát. Pályája során számos utazást tett, többek között Angliában, Németországban és Amerikában. Kilenc szimfóniája közül a legnépszerűbb utolsó az *Újvilág* alcímet viseli. További művei a hegedű- és a gordonkaverseny, a *Szimfonikus változatok*, a *Karnevál* nyitány, valamint számos kamarazenei mű, így az egzotikus hangzású *Néger-kvartett* vagy a cseh nemzeti himnusz dallamát feldolgozó *Dumky*-trió, valamint az életmű jelentős részét képező oratorikus művek, a *Stabat Mater* és a *Requiem*. Legismertebb dalműve a nemzeti opera hagyományait követő *Ruszalka*.

Arthur Sullivan (angol zeneszerző, 1842–1900) mint annyian mások, a Királyi Kápolna fiúkarában kezdte pályáját. Később a Királyi Zeneakadémia, majd a lipcsei konzervatórium ösztöndíjasa. Angliába visszatérve a londoni St. Michael-templom orgonistájaként működött. Számos hagyományos stílusú műve mellett az igazi elismerést a szövegkönyvírójával, Gilberttel közösen alakított – a bécsi és a párizsi nagyoperett műfajához közel álló – „Savoy Opera” műfajával aratta, melyek közül a legismertebbek a *Mikádó*, a *penzance-i kalózok* és a *Iolanthe*.

Edvard Grieg (norvég zeneszerző, 1843–1907) kilencévesen írta első darabjait. Lipcsében és Koppenhágában folytatott tanulmányai során figyelmét egyre inkább a norvég nemzeti zene megteremtésére összpontosította. Grieg a rövid lélegzetű, kis karakterdarabok mestere volt, amelyben rendszeresen feltűnnek a skandináv népzene ritmuselemei és dallamvilága. Másik arculatát, a nagy, klasszikus formák mesteri alkalmazását a-moll zongoraversenye bizonyítja, amely a nagy hangversenytermeknek máig is állandó darabja. Grieg legjellemzőbb kompozíciós műfaja az irodalmi alkotásokhoz szolgáló kísérezene volt – így született a két *Peer Gynt-szvit*, Ibsen drámájához, valamint a vonósszenekarra írt *Holberg-szvit*. A szerző sokoldalú munkásságát ezenfelül egy hegedűszonáta, dalok, továbbá a tíz kötetben megjelentetett *Lírai zongoradarabok* gazdagítják.

Nyikolaj Andrejevics Rimszkij-Korszakov (orosz zeneszerző, 1844–1908) tengerészti pátyájáról tért át a komponálásra. Egész sor 20. századi orosz zeneszerző tanára (köztük Sztravinszkijé), és egy korszakos jelentőségű hangszerelei tanulmány szerzője, amelynek minden zenei példája a szerző saját művéből származó idézet. Rimszkij-Korszakov művei között számos opera szerepel, így a rendkívül nagy sikert aratott *Aranykakas*, a *Szadko*, ezenkívül a nagy szimfonikus szvit, a *Seherezádé*, három szimfónia és dalok.

ZENETÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS: A 20. SZÁZAD ZENÉJE

A századforduló zenéjére a nagyromantika hagyományainak egyéni utakon való továbbfejlesztése a jellemző. Ezeknek a törekvéseknek fő megtestesítői Gustav Mahler, Edward Elgar, Richard Strauss és Johan Sibelius voltak. A kor másik meghatározó zenei stílusa az újonnan feltűnő zenei impresszionizmus, amelynek úttörői Claude Debussy, Frederic Delius és Maurice Ravel. Az impresszionista technika lényege, hogy érzelmeket, hangulatokat tolmácsol tűnékeny, absztrakt hanghatásokkal. A szemléletmód alapján véve azonos a képzőművészeti impresszionizmussal, ahol a művész nem az objektív tárgyi valóság jól körvonalazható megragadására törekszik, hanem sokkal inkább a tárgyaknak a róluk visszaverődő fény által keltett benyomását (impresszióját) igyekszik elmosódott színfoltokkal visszaadni. Delius és Debussy zenéje teljes mértékben érzékeinkre próbál hatni csakúgy, mint Ravel elbűvölő hangszerelése.

A kor egyéb zenei törekvései közül említésre méltó még a neoklasszicizmus, amelyet olyan nagy szerzők nevei fémjeleztek, mint Igor Sztravinszkij, Paul Hindemith és Francis Poulenc. Kompozícióikban – a barokk *concerto grosso* hagyományait felelevenítve – a kisebb apparátusokat, hangszereggyütteseket részesítették előnyben.

Új értelmezést kapott a tonalitás fogalma is, amely számos szerző keze nyomán alkotóelemeire hullott szét. Az egyik módszer a Sztravinszkij és Bartók által alkalmazott politonalitás, ami nagyon jól megfigyelhető pl. Sztravinszkij *Tavaszi áldozat* c. művében. A politonalitás lényege kettő vagy több hangnem egyidejű alkalmazása. Az atonalitás, vagyis a hangnem és tonalitás rendezőelvként való visszautasítása Arnold Schönberg zenéjében jelentkezett először 1917 körül, s ettől kezdve folyamatosan fejlődött a Schönberg-tanítványok – Anton Webern és Alban Berg – keze nyomán. A fenti három osztrák zeneszerző által alkotott csoport később az „új bécsi iskola” nevet kapta.

Arnold Schönberg zenéje elkötelezetten *antiromantikus*, alapjául a tizenkét hangból álló *dodekafon* hangsor, a *Reihe* szolgál, amely jöllehet a kromatikus skála hangjaiból áll, mégsem hozható kapcsolatba a diatonikus hangsorokkal, illetve a *diatonikus kromatikával*, mivel a tizenkét hangból álló sorok sajátos *szériákat* alkotnak, amelyekre értelmezhetetlen a klasszikus összhangzattanban megismert funkciós (tonika-domináns) viszony. Bár a tizenkét hangból álló sorozatok a kompozíciós elv szerint megbonthatatlanok, mégis számtalan formában jelenhetnek meg: sorrendi megfordításban (a kottában hátulról visszafelé), vagyis *rákfordításban*, vagy éppen a hangközlépéseknek az eredetivel ellenkező irányba való vezetésével, tükörfordításával (ereszkedő helyett emelkedő, emelkedő helyett ereszkedő lépés). A fenti két megfordítás együttes alkalmazását *tükörráksornak* nevezzük. Tekintve, hogy a fenti módosítások a sor tizenkét hangjára külön-külön is alkalmazhatók, a fenti módszerrel nem kevesebb mint 48 teljesen egyenértékű hangsor képezhető. Schönberg másik nagy újítása a félig énekelt, félig színészi módon deklamáló stílus megteremtése, amelyet Wagner nyomán *Sprechgesangnak* (énekbeszéd) nevezett el. Zenekari műveiben a hagyományos, egységes hangzású szimfonikus zenekar helyett inkább kis létszámú hangszeregyüttesek szerepelnek, melyeknek szólamai erős kontrasztban állnak egymással. Schönberg korábbi radikalizmusa alkotói pályájának utolsó szakaszában némileg enyhült.

A Schönberg által kijelölt irányban indult el a tanítvány Alban Berg, egyéni módján fejlesztve tovább a szeriális technikát. Anton Webern rövid lélegzetű műveiben a szerializmus ritmikai világát alakította ki, új utakkal bővítve ezzel a kifejezés módjait. A dodekafóniát olyan zeneszerzők fejlesztették tovább, mint a napjainkban is tevékeny, korunk zenei áramlataira meghatározó jelentőségű Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen és Xenakis.

A 20. század zenéjét az elektronika forradalma sem hagyhatta érintetlenül. Az újonnan megjelenő elektronikus zene korszakának megnyitója a *Martenot-féle hullámjelenség* felfedezése volt. Névadója, Maurice Martenot 1928-ban szerkesztette azt a kezdetleges billentyűs hangszert, amelynek alapelvét egy állandóra behangolt és egy változtatható hangolású magasfrekvenciás generátor jeleinek lebegtetéséből adódó, egyben zenei alaphangul is szolgáló ún. különbségi jel létrejötte nyújtotta.

A Martenot által szerkesztett billentyűs hangszer csak egyszólamú játékra volt alkalmas, ugyanakkor különböző hangszíneket és korlátlanul változtatható hangmagasságot lehetett előállítani rajta, s így ez lett az első billentyűs hangszer, amely módot nyújtott félhangnál kisebb hangközök intonációjára. A Martenot-féle berendezést a filmzene művelői mellett a század olyan nagy zeneszerzői alkalmazták kompozícióikban, mint Olivier Messiaen, Arthur

Honegger és Edgard Varèse. Az elektronikus zenei hang előállításának másik mérföldkövét Pierre Schaeffer 1948-as kísérletei jelentették, később a *musique concrète* („konkrét zene”) elnevezést kapták. Ennek lényege, hogy különböző hangok, ütőhangszer-effektusok, valamint a környező világ zajainak, hangjelenségeinek rögzítése után a hangokat elektronikus úton átalakítják, eltorzítják, végül mindezt montázstechnikával egybesűrítik. Utolsó fázisként a kialakult hangzástömböt az időfelület alapján szervezik. A hangszalagon rögzített anyag előadása során élőzenével vegyíthető, végül a teljes zenei anyag a szintetizátorok és számítógépek transzformációs műveletein megy keresztül, ezáltal elnyerve végleges, hangzó formáját. Az elektronikus és a konkrét zene legnagyobb alkotói Varèse, Boulez, Stockhausen, Luciano Berio és Krzysztof Penderecki.

Camille Saint-Saëns (francia zeneszerző, 1835–1921) a párizsi Sainte-Madeleine-templom orgonistájaként kezdte pályafutását. Saját művei kezdetben erős Liszt-hatást tükröztek, később egyre markánsabb egyéni arculatot nyertek. Operája, a *Sámson és Delila* mellett komponált szimfóniákat, zongoraversenyeket, egy hegedűversenyt, szimfonikus költeményeket, szviteket (közük az *Állatok farsangja*), valamint kórusmuzsikát, orgona- és zongoradarabokat.

Milij Balakirev (1837–1910) a „hatalmasok kis csapatának” titulált orosz zeneszerzőcsoport, az *Ötök* – amelyhez nem kisebb nevek tartoztak, mint Borogyin, Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij és Kjui (1835–1918) – szellemi vezetője. A szentpétervári Zeneművészeti Szabadiskola alapítója. Életművét két szimfónia, két zongoraverseny, egy nyitány (*Lear király*), két szimfonikus költemény gyarapítja, de legfontosabb részét zongoraművei és dalai alkotják.

Gabriel Fauré (francia zeneszerző, 1845–1924) Saint-Saënshez hasonlóan a párizsi Madeleine orgonista-karnagyaként kezdte pályáját, és innen küzdötte fel magát fokozatosan a Conservatoire igazgatói posztjára. Ízig-vérig francia zeneszerző, művei közül kiemelkedik a *Requiem* zenekarra, vegyeskarra, szoprán- és baritonszólóval. Három színpadi kísérőzenéje közül (*Caligula*, *Shylock*, *Pelléas és Mélisande*) a Shylock később önálló zenekari szvitté fejlődött. Emellett írt két operát, számos kamarazenei művet, zongoradarabokat, végül mintegy kétkötetnyi dalt, a francia szimbolizmus legnagyobb költőinek verseire.

Edward Elgar (angol zeneszerző, 1857–1934) orgonistaként és karnagyként próbált meg Londonban megélni, ám sikertelen próbálkozásai után Malvernben telepedett le. Zeneszerzői munkásságának elismerését saját témára komponált zenekari műve, az *Enigma-változatok* hozták meg, amelyet a *Gerontius álma* c. oratórium követett. Elgar további népszerű művei hegedű- és gordonkaversenye, két szimfóniája, a vonószekarra írott *Bevezetés és allegro*, a *Szerenád*, a *Cockaigne-nyitány*, végül a két híres induló, a *Pomp* és a *Circumstances*.

Giacomo Puccini (olasz zeneszerző, 1858–1924) a milánói konzervatóriumban végezte tanulmányait. Munkássága során számos operája révén szinte páratlan népszerűségere tett szert. Puccini – dallamteremtő képessége mellett – egyben a színpompás hangszerelés és a drámai fokozás mestere volt. Legtöbb operája a mai napig állandó repertoárdarabnak számít világszerte, ezek közül is a legkiemelkedőbbek a *Bohémélet*, a *Tosca*, a *Pillangókisasszony* és utolsó operája, a *Turandot*.

Gustav Mahler (1860–1911) cseh születésű osztrák zeneszerző, karmester, aki számos európai és amerikai zenekar után (1888-tól 1891-ig a budapesti opera igazgatója volt) 37 évesen a bécsi Hofoper zenei vezetője lett. Mahler zenéje átmenet a késő romantika és a Schönberg nevével fémjelzett „új bécsi iskola” között. Tíz szimfóniájában és a *Dal a Földről* c. szimfonikus ciklusában minden korábbi méretet meghaladó zenekari apparátus mellett szabadon alkalmazott kórust és énekszólólistákat. Mahler hangszer- és énekszólam-kezelése forradalmian újszerű volt. Dalciklusaihoz, mint a *Gyermeekgyászdalok*, az *Egy vándorlegény dalai* vagy a *12 dal „A fiú csodakürtje”-ből*, rendhagyó módon zenekari kíséretet komponált.

Claude Debussy (francia zeneszerző, 1862–1918) századunk legnagyobb hatású zeneszerzői közé tartozott. Impresszionista zenéjét számos kompozíciós újítás jellemezte; ilyen az addig el nem fogadott egészhangú skálák és a mixturák szabad használata. Legfőbb művei a *Pelléas és Mélisande* c. opera, a zenekarra írott *Egy faun délutánja*, *A tenger*, többkötetnyi, ciklusba rendezett zongoradarab, köztük a *Prelűdök*, a *Gyermekekuckó* és a *Suite bergamasque* és még – többek között – a híres hegedű-zongoraszonáta, valamint a *g-moll vonósnégyes*.

Frederick Delius (angol zeneszerző, 1862–1934) német szülők gyermeke, művei megismertetéséért Sir Thomas Beecham (1879–1961), a nagy angol karmester tett komoly erőfeszítéseket. Delius korai műveit erős Grieg-hatás jellemezte, későbbi fejlődése során sikerült teljesen egyéni hangvételt kialakítania – sok hallgató véleménye szerint a „sebzett fájdalom” zenéje az övé. Jelentős terjedelmű életművének kiemelkedő alkotásai egy opera, különböző oratorikus művek, hegedű- és gordonkaversenye, valamint a hegedűre s gordonkára írott *Kettősverseny* és számos önálló zenekari mű. Kora előrehaladtával Delius fokozatosan megvakult és megbénult, ettől fogva művei lejegyzését az angol muzsikus, Eric Fenby (szül. 1906) végezte.

Richard Strauss (német zeneszerző, 1864–1949) apja híres kürtművész volt, ő maga sikeres zenekari és operakarmesterként kezdte, bár már kamaszkorától foglalkozott zeneszerzéssel, amit haláláig aktívan folytatott. Hatalmas életműve 17 operát ölel fel, köztük a bemutátásakor szélsőséges indulatokat kavart *Salomé* és a szerző zsenialitásának egyedülálló remekét, *A rózsalovagot*.

Operái mellett Strauss másik jellemző műfaja a szimfonikus költemény volt (Strauss maga ezeket „hangkölteménynek” nevezte), ezek közül a legjelentősebbek a *Don Juan*, a *Halál és megdicsőülés* és a *Till Eulenspiegel*. Versenyműveket komponált kürtre, oboára, klarinétra és fagottra, életművét több dalciklus is gyarapítja.

Jean Sibelius (finn zeneszerző, 1865–1957) berlini és bécsi tanulmányai után tért vissza Finnországba. 1897-től állami járadékban részesült, hogy minden idejét az alkotásnak szentelhesse. Legfőbb művei a hat szimfóniája, hegedűversenye és a finn legendák által ihletett szimfonikus költemények, a *Finlandia*, valamint *A tuonelai hattyú*.

Erik Satie (francia zeneszerző, 1866–1925) egy ideig kávéházi zongoristaként működött. Zeneszerzői módszere nagy hatással volt barátjára, Debussyre, aki meg is hangszerelte Satie népszerű *Gymnopédies*-sorozatának két darabját. Satie műveit az ironia és a társadalomkritika jellemzi, amely művei címadásában is jelentkezik, mint pl. a „Három darab körte formában”. Zongoradarabjai és balettzenéi mellett hosszabb lélegzetű szimfonikus műveket is írt, ilyen például a *Socrate*.

Ralph, Vaughan Williams (angol zeneszerző, 1872–1958) a Royal College of Music-beli tanulmányai után Párizsban képezte tovább magát Ravel irányítása alatt. Később a Royal College zeneszerzés-professzora volt, valamint a londoni Bach-kórus karnagya és az angol népzene elkötelezett gyűjtője, illetve feldolgozója. Kilenc szimfóniája közül a legismertebbek a *Pastoral* és a *London* alcímet viselik. Egyéb művei: két opera (*Sir John in Love*, *Hugh the Drover*), kórusművek (köztük a *Serenade to Music*), valamint dalok és filmzenék.

Szergej Vasziljevics Rahmanyinov (orosz zeneszerző, 1873–1943) a szentpétervári és a moszkvai konzervatóriumban tanult zongorázni. Később rendszeresen turnézott Németországban, majd az Egyesült Államokban, s itt telepedett le véglegesen. Korának kimagasló zongoravirtuózaként legjelentősebb művei is a saját előadásra írott négy zongoraversenye (amelyek közül a 2. a legismertebb), a *Rapszódia egy Paganini-témára*, zongorára s zenekarra, valamint a szóló zongorára írott prelűdök, karakterdarabok. További művei: három szimfónia és három opera.

Gustav Holst (svéd származású angol zeneszerző, 1874–1934) zenekari muzsikusként, később a londoni Royal College of Music zeneszerzéstanárára. Vaughan Williamshez hasonlóan az angol népzene kutatója. Legismertebb műve a *Bolygók* c. zenekari szvit. További művei: operák, vonószekari művek és oratorikus műve, a *Hymn of Jesus* két kórusra és zenekarra.

Arnold Schönberg (osztrák zeneszerző, 1874–1951) jórészt autodidakta módon tanult zenét. Munkássága a 20. század egyik mérföldkövét jelenti. Első

művei a Mahlertől hagyományozott késő romantika jegyében fogantak, később azonban – a tonális zene hagyományaival való teljes szakítás után – saját szeriális-dodekafon stílusában kezdett komponálni. Élete vége felé ismét visszatért a hagyományosabb stílushoz. 1933-ban az USA-ba emigrált, miután a a hitleri Németországban dekadensnek minősítették művészetét. Művei közül az *énekbeszéd* technikájának jellegzetes példája a *Pierrot lunaire*, énekhangra és öt szólóhangszerre, valamint a befejezetlenül maradt opera, a *Mózes és Áron*. Schönberg életművének egyéb jelentős darabjai a *Hegedűverseny*, valamint zenekari és kamarazenei művek. Schönberg volt a mestere az új bécsi iskola további két nagy alkotójának, Alban Bergnek és Anton Webernnek.

Maurice Ravel (francia zeneszerző, 1875–1934) Fauré tanítványa. Impresszionista zenéjét a tiszta forma és a mesteri hangszerelés jellemzi. Színpadi művei a *L'heure espagnole* és *A gyermek és a varázslatok*, ehhez járul még a zenekari szvitként is játszott *Daphnis és Chloé* balettzene. További zenekari művei a *Spanyol rapszódia*, *La Valse* (*A keringő*), a páratlanul népszerű *Boleró*, két versenymű zongorára (közülük a D-dúr, a zeneirodalomban egyedülálló módon kizárólag bal kézre írott, „balkezes”-zongoraverseny). Ravel további munkássága kamarazenei műveket, zongoradarabokat és dalokat ölel fel.

Manuel de Falla (spanyol zeneszerző, 1876–1946) Párizsban élt, majd a spanyol polgárháború kitörése után Dél-Amerikában telepedett le. Kora és a század legjelentősebb spanyol zeneszerzője, művészete erősen kötődik a spanyol népzene világához. Operája, *A rövid élet* mellett olyan varázsos hangulatú zenekari műveket írt, mint *A bűvös szerelem* (szoprán-szólóval), *A háromszögletű kalap*, az *Éj a spanyol kertek alatt* címet viselő zongoraversenye, végül egy rendhagyó alkotás, a csembalóra írott versenymű.

Dohnányi Ernő (1877–1960) magyar zeneszerző, karmester és zongoraművész. Már középiskolai évei alatt rendszeresen komponált, műveinek jegyzéke 1894-ig 67 kompozíciót tartalmaz. 1897-ben, a millenium alkalmából meghirdetett zenei versenyen szimfóniájával (f-moll) és *Zrínyi-nyitányával* elnyerte a királydíjat. 1894-től 1897-ig a budapesti Zeneakadémián tanult, 1899-ben *op. 5-ös zongoraversenyével* megnyerte a Bösendorfer-nagydíjat. 1898-tól rendszeresen koncertezett Európában és az Egyesült Államokban, 1905 és 1915 között a berlini Zeneakadémia tanára volt. Tanított a budapesti Zeneakadémián is, valamint a Filharmóniai Társaság elnök-karnagyaként is működött. A budapesti Operaház 1922-ben mutatta be *A vajda tornya* című operáját, az *Ünnepi nyitányt* (1923) Pest és Buda egyesítésének fél évszázados jubileumára komponálta. 1921 és 1927 között évente hangversenykörutat tett az Egyesült Államokban, 1925-ben a New York-i Állami Szimfonikus Zenekar vezető karmesterévé választotta. 1931-től a Magyar Rádió zenei igazgató-

ja, 1934-től a Zeneakadémia főigazgatója volt. 1936-ban kitüntették a francia becsületrenddel. A harmincas években komponált jelentősebb művei: *Szegedi mise*, *Szimfonikus percek*, *Cantus vitae*. *Szimfonikus kantáta Madách drámai költeményéből vett szövegre*. 1944-ben elhagyta Magyarországot, Bécsben, Angliában, majd Buenos Airesben adott koncerteket, 1949-től a floridai egyetem tanáraként mesterkurzusokat tartott, különböző egyetemeken tanított. Élete végéig rendszeresen koncertezett, lemezfelvételeket készített. 1960-ban halt meg New Yorkban.

Zeneszerzői tevékenysége mindvégig háttérbe szorult a század magyar zenéjét meghatározó két nagy mester, Bartók és Kodály mögött. Dohnányi a késő romantikus tradícióból táplálkozó, klasszicizáló törekvések rangos mestere volt, korai kamaraművei kiemelkedő zenei értéket képviselnek. Jelentősek még színpadi és zenekari művei, zongoradarabjai. Pedagógiai tevékenységével és a kortárs zene propagálásával is múlhatatlan érdemeket szerzett.

Bartók Béla (1881–1945) zeneszerzői munkássága mellett népzenekutatóként, zongoraművészként és -tanárként is működött.

1899-től a budapesti Zeneakadémián zongora és zeneszerzés szakon tanult Thomán Istvánnál és Koessler Jánosnál. 1903-tól műveiben már fellelhetők azok az elemek, amelyek a legmodernebb európai technikát és a sajátos magyar hagyományt ötvözték. Bartók fokozatosan ismerte fel, miben különbözik a paraszti népzene az általa addig népdalnak hitt népies műdaltól. 1906-ban népdalok rendszeres gyűjtését kezdte meg, egy Edison-fonográf segítségével, utóbb a tudományos feldolgozás és kiadás szándékával. A későbbiekben magyar népzenekutató munkáját Kodály Zoltánnal összehangoltan végezte: 1906 végén jelentették meg a *Magyar népdalok* úttörő feldolgozássorozatát. Bartók 1907 nyarán, székelyföldi körútján bukkant nyomára az ősi magyar pentaton dallamstílusnak. Zenefolklorisztikai kutatómunkájában a Kárpát-medencével érintkező területek népzenejét is tanulmányozta. Ez évtől nevezték ki a Zeneakadémiára zongoratanárnak.

Wagnert és Lisztet idéző romantikus szellemben, Debussy hatása alatt és a paraszttzene mind intenzívebb feldolgozásával alakította ki Bartók érett zenei stílusát, és ezt először az 1911-ben komponált *A kékszakállú herceg vára* című operájában mutatta be. Zenéjének disszonáns, individualista, modern hangvétele és paraszttzenei színezete azonban nem talált értő, fogékony közönségre.

A 1910-es évek színpadi műveiben, dalsorozataiban, a *Zongorasziifben* és a *2. vonósnégyesben* tovább érlelte stílusát, torzításra, bipolaritásra való hajlama erősödött. Ekkor komponálta *A fából faragott királyfi* c. táncjátékát és *A csodálatos mandarin* c. pantomimjátékát is.

Az I. világháború után szoros kapcsolatba került Anglia, Franciaország és Németország új zenei köreivel, 1922-től pedig rendszeresen koncertezett ezekben az országokban. A 20-as évek elején a 3. *zenekari szvit* és két hegedűszonátája után átmeneti megtorpanás következett zeneszerzői pályáján. 1926 és 1931 között új alkotói ciklus időszaka következett: a kirobbanó teremtk aktivitással születő 1. és 2. *zongoraverseny*ben ismét felerősödött a tonalitás; a népi eredetű kromatikus dallamképzést kitágította, így vált lehetővé számára a 12 hang korlátlan használata.

1931-től – mint zeneszerző – csak megrendelésre dolgozott. Ebből a periódusból valók leghíresebb művei: *Hegedűduók*, *Székely dalok*, 5. *vonósnygyes*, *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*, *Divertimento*, *Kontrasztok*, *Hegedűverseny*. 1934-ben az 5. *vonósnygyessel* kezdődő utolsó európai alkotókorszak nagy műveiben erőteljes klasszicizálódás figyelhető meg, amely a nagy klasszikusok örökségéből és a paraszti népzene öserejéből táplálkozik. Pedagógiai elkötelezettségén is jellegzetesen klasszikus koncepció mutatkozik meg (*hegedűduók*, *gyermekkarok*, *Mikrokozmosz*).

Bartók 1940 októberében New Yorkba emigrált családjával, s bár elutazását nem tekintette véglegesnek, nem hitte, hogy valaha viszontlátja Európát. 1945. szeptember 21-én itt érte utol a halál.

Számtalan világhírű kompozíció született Amerikában is: a *Concerto zenekarra*, a 3. *zongoraverseny*, a *Brácsaverseny*, a két zongorára írt *Szvit* és a zenekarra komponált 2. *szvit*.

Bartók életművéhez tartoznak – a színpadi és zenekari darabok mellett – vokális-zenekari művek (a leghíresebb a *Cantata profana*), kórusművek, dalok, átdolgozások, de igazán fényes karriert kamaraművei és zongoraversenyei futottak be.

Bartók publicisztikája kevésbé ismert, de cikkei és előadásai, valamint *A magyar népzene tárgya* c. gyűjteménye felbecsülhetetlen értéket képviselnek a magyar zenetörténetben. Bartók Béla az egyetemes magyar kultúra egyik legnagyobb alakja, s személye egyúttal a nemzeti kultúra legjelentősebb hozzájárulása a világműveltséghez.

Kodály Zoltán (1882–1967) zeneszerző, tudós és nevelő volt.

A galántai otthon ismertette meg Kodályt a hangszerekkel, a klasszikus és romantikus zene értékeivel, a falu népe pedig a magyar népdal iránti szeretetre és megbecsülésre tanította. Középiskolai éve alatt csaknem teljesen a maga erejéből tanult meg gordonkán, hegedűn és zongorán játszani. 1900 szeptemberétől a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem hallgatója a bölcsészkar német–magyar szakán, s a Zeneakadémián Koessler János növendéke a zeneszerzés szakon. Bölcsészdoktori címet szerzett *A magyar népdal*

strófaszerkezete c. disszertációjával, amelyet 1905 nyarán megkezdett saját népdalgyűjtő útjainak tapasztalatai alapján írt. E munkája során kötött ismeretséget és életre szóló barátságot Bartók Bélával. 1913-ban benyújtották a Kisfaludy Társasághoz *Az új egyetemes népdalgyűjtemény* tervezetét, kiadására azonban nem került sor. 1923-ban mutatták be a *Psalmus Hungaricus* című vokális-zenekari művét, amelyet megrendelésre, Budapest egyesítésének 50. évfordulójára írt. Átütő hazai és külföldi sikere újabb művek komponálására ihlette Kodályt: 1926-ban készült el a *Háry János* daljáték, majd 1932-ben a *Székelyfőnő*, amely igazából egy operaméretű ballada.

1924 és 1932 között *Magyar népzene* címmel 10 füzetben 57 népdal- és balladafeldolgozását adta ki. *Marosszéki táncok* című kompozícióját eredetileg zongorára, 1930-ban zenekarra írta meg. Több nagy mű készült megbízásból: a *Galántai táncok*, a *Budavári Te Deum*, a *Felszállott a páva* című zenekari variációsorozata, valamint az 1940-es *Concerto*. 1927-ben *Magyar Zenei Dolgozatok* címmel kiadványsorozatot indított. A II. világháború idején Kodály tiltakozásul több forradalmi hatású Petőfi-kórusművet írt: *Csatadal*, *Isten csodája*. Budapest ostromának végén, a felszabadult főváros első bemutatójára írta meg a *Missa brevis* c. vokális-zenekari művét. Hangversenykörútjai során járt Angliában, az Egyesült Államokban és a Szovjetunióban. Utolsó nagy művei közül a legjelentősebbek: *Cinka Panna*, *Kállai kettős*, *Zrínyi szózata*, *Mohács*, *Laudes organi*. 1951–1967 között megjelent a *Magyar Népzene Tára* első öt kötete, és mintegy 120 általános iskolában vezették be elvei szerint a mindennapos énekoktatást.

Kodály zeneszerzői képességeit leginkább Bartók szavaival jellemezhetjük: „Kodály műveinek általános jellemzői a telten ömlő melodikus erő, tökéletes formaismeret és némi melankóliára és kétségekre való hajlam.” Kodály sokrétű tevékenységével megteremtette és nemzetközi rangra emelte a korszerű magyar zenetudományt, és mind a mai napig nevével fémjelzik azt a világszeretete népszerűvé vált koncepciót, amelynek alapvető módszere a közös ének, fontos eszköze a relatív szolmizáció, célja pedig a zenei írás-olvasás elsajátításával megszerezhető magasabb zenei kultúra. Az 1930-as évektől mind nagyobb figyelemmel fordult az amatőr kórusmozgalom felé. A *capella* kórusművei közül a leghíresebbek: *Pünkösdőlő*, *Hét könnyű gyermekkar és hat tréfás kánon*, *Szép könyörgés*, *Felszállott a páva*.

Kodály színpadi és kórusművein túl hangszerkíséretes, vokális-zenekari és zenekari műveket is komponált, valamint szóló- és kamaraműveket, dalokat, illetve átiratokat. Pedagógiai művei közül mindmáig használatos a *Bicinia Hungarica I–IV*, a *333 olvasógyakorlat* és az *Ötfokú zene*.

Kodály egyike századunk azon keveseinek, akik sokrétű tevékenységükkel munkásságuk minden ágában maradandót alkottak.

Igor Sztravinszkij (orosz származású francia, majd amerikai zeneszerző, 1882–1971) Rimsszkij-Korszakov tanítványa volt Szentpétervárott. A Gyagilev-féle balettel való találkozása inspirálta a *Tűzmadár* (1910), a *Petruska* (1911) és a *Tavaszi áldozat* (1913) balettzenéjének megírására (utóbbi párizsi bemutatója óriászenekari apparátusával és barbár ritmikájával a legnagyobb 20. századi zenei botrányok egyike lett). Második zenei korszakát közkeletűen *neoklasszikusnak* nevezik, mely az 1919-ben írott *Pulcinella* c. művével kezdődött és a *Léhaság útja* c. operával zárult. Munkássága során nagy figyelmet szentelt a kisebb hangszeregyütteseknek, ilyenek a *Szimfónia 23 fafúvós hangszerre*, *A katona története* (narratív betétekkel) és az *Ebony concerto*. További nagy alkotásai az *Oidipus rex* és a *Zsoltárszimfónia* (1930) nagyzenekarra és kórusra.

Anton Webern (osztrák zeneszerző, 1883–1945) pályáját karmesterként kezdte, később munkásságát teljes egészében a zeneszerzésnek szentelte. Webern zenéje egyéni utakon fejleszti tovább a schönbergi szeriális zenét. Műveit a maximális tömörséget célzó egyszerűség és a szólóhangszerek szokatlan kombinációi jellemzik. *Öt zenekari darab* című alkotása mindössze 76 ütemből áll, és a legrövidebb, 4. tétel időtartama mindössze 19 másodperc. Egyéb fő művei két szimfónia: *Variációk zenekarra* és a vonósnégyesre írt *Hat bagatell*, ezenkívül művei között találunk kórusműveket, dalokat is.

Weiner Leó (1885–1960) magyar zeneszerző és zenepedagógus, a budapesti Zeneakadémián zeneelméletet, zeneszerzést, kamarazenét tanított, számos világhírű hangszeres művész tartja őt mesterének. Zeneszerzőként mesterségbeli tudásával, kifinomult formaérzékevel és szinkultúrájával tűnt ki. Stílusára a romantikus szerzők és a magyar népzene egyaránt hatottak. Jelentősebb művei: *Csongor és Tünde* kísérőzene, vonószenekarra írt divertimentói, a *Toldi* c. szimfonikus költemény, a *Concertino*, valamint zenekari és kamaraművek, versenyművek.

Alban Berg (osztrák, 1885–1935) saját dodekafon rendszerű zenéjét mesterének, Schönbergnek hatására alakította ki. Legfőbb művei a *Wozzeck* és a *Lulu* c. operák, valamint a *Hegedűverseny* (ez utóbbi az új bécsi iskola zenéjének egyik méltán leggyakrabban játszott darabja), valamint további zenekari darabok és kamaraművek.

Edgar Varèse (francia zeneszerző, 1885–1965) tanulmányait matematikával és természettudománnyal kezdte, és apja ellenkezése dacára döntött a zenei pálya mellett. A párizsi Conservatoire-beli tanulóévei után a prágai filharmonikus zenekart vezényelte egészen az I. világháborúig, amely alatt a francia hadseregben szolgált. 1916-ban, egészsége megromlása után Amerikába emigrált, ahol múlhatatlan érdemeket szerzett az amerikai zene megteremtésében. Zeneszerzői kísérletezése nyomán a legszélsőségesebb disszonanciák

hatását vizsgálta, a különböző zörejek, zajok zenei egyenjogúsítására törekedett. Varése a különféle zenei hangokat sűrűségként (*density*) értelmezte, erre utal a *Density 21,5* című szólófuvalára írott műve, a *Déserts* 14 fafúvóra, zongorára, 5 ütőhangszerre és kétsávós hangszalagra és a zeneirodalom első ütőegyüttesre írott műve, az *Ionisation*.

Szergej Prokofjev (orosz zeneszerző, 1891–1953) Rimszkij-Korszakov tanítványa. Hosszabb ideig külföldön élt, de végül visszatért a Szovjetunióba. Zenéjének kezdeti, súlyos ellentmondásoktól feszülő stílusa a szovjet kulturális vezetés kritikájának hatására líraibbá, közérthetőbbé vált. Színpadi művei a *Háború és béke* és *A három narancs szerelmese* című operák, a balettirodalom klasszikus művének számító *Rómeó és Júlia*, továbbá zenekari művek, zongoraversenyek, hegedű- és gordonkaverseny, kamarazenei művek és zongoradarabok, valamint a *Péter és a farkas* című prózai szöveggel egybekötött zenés mesejáték.

Paul Hindemith (német zeneszerző, 1895–1963) zenei pályáját mint hegedűs és brácsás kezdte. Az alkalmazott zene mestere, nevéhez fűződik a tonalitás merőben új elmélete, amelyet a *Komponálás mestersége* c. elméleti munkában fejtett ki. Jelentős munkássága részét képezi a *Mathis, a festő* c. opera és a *Nobilissima visione* tánclegenda, kórus- és versenyművek, kamarazenekari alkotások.

George Gershwin (1898–1937) amerikai zeneszerző és zongoraművész. A Broadway színházi köreinek hatására kezdett el szimfonikus dzsesszt komponálni. Bátyjával, Irával – aki szövegírója volt – olyan népszerű melódiákat komponált, mint a *Fascinating Rhythm*, az *I Got Rhythm* és a *The Man I Love*. Később a saját *big band*-jét vezénylő Paul Whiteman ösztönzésére fogott hozzá a *Rhapsody in Blue* komponálásához, amelyet gyors egymásutánban követett az *F-dúr zongoraverseny* és a nagyzenekarra írott *Egy amerikai Párizsban*. Az amerikai operatörténet mérföldkövét jelentő *Porgy és Bess* c. néger folkoperát 1935-ben mutatták be.

Francis Poulenc (francia zeneszerző, 1899–1963) pályája kezdetén elismert zongoraművész volt. Zeneszerzői stílusát ironiával és humorral átítatott formai tisztaság jellemzi. Legjelentősebb operája, *A karmeliták* és a *Les Biches* balettzenéje mellett egy, illetve két zongorára, orgonára írott versenyműveket és számos fúvós kamarazenei alkotást komponált. Népszerű oratorikus művei a *Stabat Mater* és a *Gloria*.

Aaron Copland (amerikai zeneszerző, 1900–1990) zongoraművész, karmester és író, az amerikai zene legmarkánsabb alakja. Műveiben a dzsessz elemei keverednek a latin-amerikai és az afro-kubai hangzásvilággal. Jórészt zenekarra írott művei közül a legjelentősebbek a három szimfónia, két fantázia, a *Conno-*

tation és a *Statements*, egy-egy klarinét-, illetve zongoraverseny, több balettzene, köztük a *Billy the Kid*, az *Appalachian Spring*, valamint a *Tender Land* című opera.

William Turner Walton (angol zeneszerző, 1902–1983) jóformán autodidakta úton vált zeneszerzővé. Nagy feltűnést keltett korai műve, a hat szólóhangszer által kísért szövegrecitáció, a *Façade*. Walton későbbi munkássága során született művei: két szimfónia, egy-egy hegedűre, brácsára, illetve gordonkára írott versenymű, a *Portsmouth Point* nyitány, a *Belshazzar's Feast*, a *Troilus és Cressida* opera, végül a *Crown Imperial* koncertinduló.

Michael Tippett (angol zeneszerző, szül. 1905) a londoni Royal College of Music növendéke volt. Alkotói stílusa a 16. századi angol zene bonyolult ellenpontrendszerének és egymásba fonódó ritmusképleteinek hagyományát követi. Művei: négy szimfónia, egy zongoraverseny, *Concerto* zenekarra, három opera és a *Child of Our Time* oratórium.

Dmitrij Dmitrijevics Sosztakovics (orosz zeneszerző, 1906–1975) nagy sikerrel bemutatott első szimfóniáját 19 évesen írta. Termékeny pályája során nem kevesebb mint 15 szimfóniát, köztük a híres *Leningrád szimfóniát* 1942-ben, hegedű, zongora- és gordonkaversenyt, operákat, baletteket, kamarazenei műveket és filmzenét komponált. Bár időről időre a szovjet kulturális vezetés kritikájának tárgyává vált, mint például az eredetileg *A kisvárosi Lady Macbeth* c. operája, melyet aztán csak 1963-ban mutattak be ismét átdolgozott formában *Katyerina Izmajlova* címen. Ilyenkor azonban – „önkritikát gyakorolva” – egy időre az „egyszerű nép művészetéhez” közelebb álló zenei nyelvezetet kezdett használni, s így hosszú távon is megőrizhette vezető helyét a szovjet- orosz nemzeti zenében.

Olivier Messiaen (francia, 1908–1992) orgonista és zeneszerző, a 20. századi francia zene egyik legeredetibb alakja. Zenéjében megtalálhatók madárhangok, gregorián dallamok, az indiai zene hangzásvilága és sok más egyéb hanghatás. Elkötelezett katolikus lévén Messiaen zenéje a szerző miszticizmusáról és vallásos rajongásáról tanúskodik. 1940-ben, náci koncentrációs táborban töltött fogsága idején írta a *Vonósnégyes az idők végezetére* című művét. Madárhang-ihletésű kompozíciói a zongorára és fafúvós hangszerekre írott *Oiseaux exotiques* (*Egzotikus madarak*) és a többórás *Catalogue d'oiseaux* (*Madárkatalógus*). Messiaen egyéb jelentős művei a tíztételes *Turangalila szimfónia*, valamint a *Transfigurations de Notre Seigneur Jésus Christ* (*Jézus urunk átváltozásai*) tizennégy tételből álló ciklusa hét szólóhangszerre, zenekarra és 100 énekes tíz csoportra osztott kórusára. Orgonaművei közül a legismertebb a *La Nativité du Seigneur* c. kilenc zenei meditációja.

John Cage (amerikai zeneszerző, 1912–1993) mesterei Arnold Schönberg és Edgar Varèse voltak. Apja ismert feltaláló, jómagá zongoratanulmányai mellett írással is próbálkozott. Cage egyik nagy újítása a *preparált zongora* bevezetése a zenébe. A *preparáció* lényege, hogy a húrközőkbe (esetleg a húrozat felületére) különböző anyagú, nagyságú stb. tárgyakat illesztenek, ezzel módosítva (tompítva, fémes zörgésűvé téve) a hangszínt, a húrok eredeti hangmagasságának megtartásával. A legfőbb Cage-zongoramű a *Szonáták és közjátékok* (*Sonatas and Interludes*) címet viseli. A szerző másik, forradalmian új módszere az *aleatória* (*alea* lat. 'kocka', amely utalás a mű egyszeri, megismételhetetlenül azonos előadásában a véletlen tényező szerepére). Az aleatórikus művek jellegzetes példája a *Variations IV*, „tetszőleges számú előadóra, akik tetszőleges számú cselekménysorozatban (*action*) vesznek részt”. Cage legradikálisabb műve a *4'33"*, ami nem más, mint erre az időtartamra előírt tökéletes csend.

Benjamin Britten (angol zeneszerző, 1913–1976) ötéves korában szerezte első műveit. Később, tanulmányai során kiemelkedő tehetségű zongoraművész és karmester. Első átütő sikere *Peter Grimes* c. operájának londoni bemutatója volt, amely egyben a nagy kiugrást jelentette saját maga és a főszereplő tenorista, Peter Pears számára, akivel később közösen teremtette meg az Aldeburghi Fesztivált. Britten további operái a *Lukrécia meggyalázása*, az *Albert Herring*, a *Billy Budd* és *A csavar fordul egyet* (*The Turn of the Screw*). Britten zenéje – Tippettéhez hasonlóan – mély elkötelezettséget árul el az emberiség iránt. Briliáns kompozíciós képességei leginkább az énekszólamok terén nyilvánulnak meg, ahol világosan érezhető a purcelli hagyomány folytatása. A szerző talán legfontosabb oratorikus műve a *Háborús Rekviem*, amelyet a coventryi székesegyház felszentelése alkalmából komponált 1962-ben. Zenekari művei közül a legismertebbek a *Sinfonia da Requiem* és a pedagógiai célzatú *Zenekari útmutató fiataloknak* (*Young Person's Guide to the Orchestra*). Britten munkásságának része még több kamarazenei alkotás, vokális művek, köztük a *Szerenád tenorhangra, kürtre és vonósokra*, valamint számos népdalfeldolgozás. Britten utolsó éveit súlyos szívbaja árnyékolta be, halála előtt hat hónappal örökös felsőházi taggá nevezték ki.

Witold Lutosławski (lengyel zeneszerző, szül. 1913) Penderecki mellett a lengyel avantgárd zene vezéralakja volt. Korábbi műveire Bartók Béla és Igor Sztravinszkij hatása érezhető, majd az új technikák, az aelofória alkalmazásával alakította ki jellegzetes stílusát. Legjelentősebb művei: *Concerto*, *Gyászzene* Bartók emlékére, *Velencei játékok*, *Három Henri Michaux-költemény két énekkarra*, versenymű zongorára.

Leonard Bernstein (amerikai zeneszerző, 1918–1990) páratlan zenei tehetséggel rendelkezett. Tizenegy évig a New York-i Filharmonikusok vezető dirigenseként a zeneirodalom számtalan alkotását vette lemezre. Zeneszerzőként egyaránt otthonosan mozgott a komoly- és könnyűzenei áramlatok világában. Három szimfónia, a *Chichesteri zsoltárok* és egyéb nagyzenekari mű mellett a Broadway-n bemutatott musicaljei is jelentősek, köztük az utolérhetetlen sikerű *West Side Story*.

Ligeti György (szül. 1923) Magyarországról emigrálva Ausztriában, majd Németországban telepedett le. Korunk jelentős zeneszerzője, aki érett műveiben olyan „fejlett” kifejezőeszközökkel dolgozik, mint a tiszta hangközök és ritmikai képletek elhagyása, a hangerő, hangszín és hangsűrűség előnyben részesítése a hangmagassággal szemben. Ligeti művészetében jelentős szerepet kaptak az elektronikusán gerjesztett zenei hanggal való kísérletek. Legfőbb művei: *Atmosphères*, *Lontano* zenekarra, *Kamarakoncert* 13 szólóhangszerre, *Lux aeterna* tizenhat szólamú kórusra, *Le grand macabre* opera, *Requiem* oratórium, *Artikulation* négysávós hangszalagra.

Pierre Boulez (francia zeneszerző, szül. 1925) kiemelkedő zongoraművészként és karmesterként tűnt fel, emellett matematikát hallgatott és zeneszerzést tanult, többek között Olivier Messiaen irányítása alatt. Múlhatatlan érdemeket szerzett a párizsi kortárs zenei műhely, a Domaine Musical 1953-as alapításában, később párhuzamosan a New York-i Filharmonikusok (1971–1977) és a BBC szimfonikus zenekarának vezető karmestere. Zeneszerzőként a század legmerészebb alkotóinak egyike, művészetében a Schönberg–Webern–Berg által fémjelzett új bécsi iskola és a század nagy francia zeneszerzőinek, Debussynek és Messiaennak a kompozíciós technikája egyaránt meghatározóak voltak. Boulez zenéje a dodekafon technika és az új ritmikai, dinamikai elvek, gesztusok szintézise. Legfőbb művei: *Polyphonie X tizennyolc szólóhangszerre*, *Pli selon pli* Mallarmé nyomán, szopránhangra és zenekarra, *Le Marteau sans maître* (A gazdátlan kalapács) énekhangra és zenekarra, *Cummings ist der Dichter* (Cummings, a költő) 16 énekszólamra és huszonhárom hangszerre, ezenkívül néhány zongoradarab.

Luciano Berio (olasz zeneszerző, szül. 1925) szintén karmester szakon végzett. Bár kompozíciós technikájában megtalálhatók kora legmodernebb törekvései, mint az *indetermináció* (az előadó kreatív fantáziája által alakítható zene), ugyanakkor színes és erőteljes műveivel nem mindennapi népszerűséget vívott ki magának. *Circles* című szopránhangra, hárfára és két ütőhangszerre komponált művében különleges térhatású hangokat ír elő, amelyek megszólalása során a lejegyzett hangmagasság gyakran zörejjé torzul, ugyanakkor más zajok zenei hanggá fejlődnek. Egyéb művei, köztük az *Allelujah* különbö-

ző szólóhangszer-csoportokra és számos elektronikus zenei alkotás, mint a *Differences* fuvalára, klarinétra, brácsára, gordonkára, hárfára és magnószalagra.

Kurtág György (szül. 1926) magyar zeneszerző, zongoraművész. Erdélyben született, Temesvárott tanult zongoraművész és zeneszerzés szakon. A II. világháború után Magyarországra települt, és a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán fejezte be tanulmányait: Kadosa Pálnál és Weiner Leonálnál kamarazene diplomát szerzett. Zeneszerzőként tanárai Veress Sándor és Farkas Ferenc voltak. 1967-től a Zeneművészeti Főiskola tanára. Darabjai évről évre egyre legjelentősebb nyugat-európai fesztiválokon hangzanak el. Legismertebb művei: *Nyolc zongoradarab*, *Bornemisza Péter mondásai*, *Négy dal Pilinszky János verseire*, *Herdecker Eurythmie*, *Omaggio a Luigi Nono*, *Játékok* I–IV. füzet zongorára. *A megboldogult R. V. Truszova üzenetei*, *Kafka-törvédek*, dalok.

Hans Werner Henze (német, szül. 1926) kisgyermekkorában kezdett komponálni, és csakhamar kivételes képességű, számos különböző stílusban jártos zeneszerzőként vált ismertté. A II. világháború alatt a német hadseregben szolgált, majd 1945 után vezető operaszerzőként alapozta meg hírnevét, többek között a *Boulevard solitude* (1952) és a *The Bassarids* (1965) c. műveivel. Élete későbbi szakaszában Olaszországban telepedett le, itt született számos szimfóniája, versenyműve és kamarazenei alkotása.

Karlheinz Stockhausen (német, szül. 1928) Messiaen tanítványa, az elektronikus zene legfőbb művelője. Zeneszerzői technikáját később a Berioéhoz hasonló indetermináció, téreffektusok, hullámozó tempók jellemezték, amelynek jegyében született a *Zeitmasse* három fúvós hangszerre, a *Gruppen* három zenekarra, egy-egy karmesterrel és a *Carré* négy zenekarra és négy kórusra.

Krzysztof Penderecki (lengyel, szül. 1933) zeneszerzői munkásságát a kortárs zenei technikák alkalmazása, ugyanakkor közérthető stílus jellemzi. Művei közül a *Lukács-passió* és a *Tren Ofiarom Hiroszimy* széles körű fogadtatásra találtak. További művei: egy szimfónia, versenyművek hegedűre, gordonkára, végül két opera, *A loudoni ördögök* és az *Elveszett paradicsom*, az előbbi Aldous Huxley, az utóbbi Milton műve alapján.

Harrison Birtwistle (angol, szül. 1934) pályáját klarinétosként kezdte, majd a Royal Manchester College of Music ösztöndíjasaként diáktársaival, köztük Peter Maxwell-Daviesszel megalapította a New Manchester Group zenei társulást, amelyet kifejezetten az új bécsi iskola zenéjének tolmácsolására hoztak létre. Birtwistle zeneszerzői munkásságát Sztravinszkij és Varèse erős befolyása jellemzi, középkori zenei gesztusokkal átszőve. Ezek a hatások teljesen egyéni, helyenként karcos hangzású zenét eredményeztek. Művei: *Punch and Judy* és a *Gawain* című operák, *Tragedia* kamaraegyüttesre, *The Triumph of Time* nagyzenekarra és a *Medusa* hangszeregyüttesre és magnószalagra.

Peter Maxwell-Davies (angol, szül. 1934) ösztöndíjasként az olasz Goffredo Petrassi irányítása alatt végezte tanulmányait. Angliába való visszatérése után a Cirencester Grammar Schoolban vállalt állást. Az iskola énekkara számára írta az *O Magnum Mysterium* című karácsonyi dalfüzért. Később Roger Sessions zeneszerzővel működött együtt az USA-ban. Birtwistle-lel közösen alapították meg a *Pierrot Players*, a későbbi *Fires of London* együttest, amely számára Maxwell-Davies a legtöbb művét ajánlotta. Alkotói stílusát a közép- és modern zenei fordulatainak modern környezetbe helyezése jellemzi, amely gyakran stílusparódiákat, persziflázsokat eredményez. Legfőbb művei: *Taverner*, *The Martyrdom of St Magnus*, *Eight songs for a Mad King* énekhangra és kamara-zenekarra, számos kórusmű és jelentős hangszeres irodalom.

POPULÁRIS ZENE

A kezdetek

A népzene eredeteit azok a hagyományos dallamok jelentették, amelyeket ismeretlen, népi szerzőik előadásából, kizárólag szájhagyomány útján lehetett megtanulni és továbbörökíteni. Ennek letéteményese Európában a parasztság volt, generációkon át hagyományozva utódaira azt a dallamkincset, amelynek darabjai az évszázadok során folyamatosan változtak, kibővültek, torzultak. Sok dallam élő hagyományként maradt fenn a világ számos pontján mind a mai napig érintetlen népzene világában.* Minden kornak megvoltak a hivatásos, tanult zenészei, így az ókori Hellász *rapszódoszai* vagy a középkori vándorénekesek, akik a nemesi udvarok közönségét szórakoztatták művészetükkel. Ezek közül a trubadúrok és *trouvère*-ek nemesi származású költő-zenészek voltak, akik a mai Dél-Franciaország területén található kastélyokat, udvarházakat járták, *chansonjaikat*, szerelmes balladáikat adva elő, csakúgy, mint a német lovagi dalnokok, a *Minnesängerek*. A 15. század végére a zenészek már céhekbe tömörültek, ezáltal a zenét mesterséggé avatva, amelyhez a módszeresen elsajátítható kottaolvasás és hangszeres tudás szükséges. A vezető muzsikusokat az uralkodóházak és az egyház látta el különböző ünnepélyes alkalmakra szóló megrendelésekkel, az alacsonyabban képzettek pedig táncmulatságokon, temetéseken közreműködve keresték kenyerüket.

Anglia zenei életének kialakulása

A 16. századi Angliában már feltűntek a „balladaárusok”, akik az utcákon, piactereken adták elő népszerű dallamaikat. „Portékájuk”, amelyet ekkortájt már széles tekercsre lejegyezve árusítottak, egyaránt tartalmazott történelmi,

*A magyar népzene kutatás rövid áttekintését a magyar kiadás számára készült *Függelékben* találja meg az olvasó. (A kiadó)

vallásos és politikai tárgyú dalokat. A zenével és a színjátszással szemben ellenséges 17. századi puritanizmus hatására a zenei tevékenység egy időre ott-honi foglalatossággá vált, ennek következtében sorra jelentek meg a világi zenét, ezen belül rondókat, kánonokat, madrigálokat, táncjátékokat tartalmazó gyűjtemények. A királyság intézményének 1660-as visszaállításával együtt a táncdalok és hangszeres közjátékok fokozatosan helyet kaptak a színpadi művekben, majd gyűjteményes formában is megjelentek. Az első mai értelemben vett nyilvános hangverseny a hegedűs John Banister (1625–79) és a zenéért rajongó szénkereskedő, Thomas Britton (1644–1714) közös vállalkozása volt. Ezzel kezdetét vette a nyilvános zenei élet, amely a 18. század első felére már odáig fejlődött, hogy a formális keretek között megrendezett koncertek mellett divatba jöttek a zenés összejövetelek, amelyeket általában kis fogadókban, kávéházakban tartottak. Szintén az 1700-as években hódított tért Angliában az olasz *opera seria* műfaja, csakúgy, mint a nagy közparkokban (Vauxhall, Marylebone, Ranelagh) tartott szabadtéri koncertek, valamint a Sadlers Wells Music House-ban, az első londoni zenés színházban tartott előadások. 1724-ben rendezték meg első ízben a *Three Choirs Festivalt* (három kórus fesztiválja), ahol a gloucesteri, a worcesteri és a herefordi katedrálisok kórusai adtak egymásnak találkozót.

A 18. században rohamos fejlődésnek indult a zeneműkiadás, amelynek keretében népi táncdalok, zsoltárok, operák és kísérezzenék láttak nyomtatásban napvilágot, amit a 19. század elején az addigra a csembalót szinte teljesen háttérbe szorító zongora irodalma bővített tovább.

Zenélés az ipari forradalom korában

A múlt század iparosodó Angliájának munkásosztálya körében rohamosan terjedt a közös éneklés és hangszeres zenélés, melynek következtében a nagy iparvidékeken sorban alakultak a fúvószenekarok, amelyek a század közepére kialakuló rézfúvószenekari mozgalom alapját képezték. A rézfúvós hangszerek hirtelen megnőtt népszerűségéhez egy vasúttechnikai találmány is hozzájárult: a gőzgépek nélkülözhetetlen tartozéka, a dugattyúszelep, amely forradalmasította rézfúvós hangszerek – elsősorban a kornett és a kürt – mechanikáját. A vasút gyakori témája a múlt században, az ipari forradalom idején született balladáknak, amelyek gyakran az ipari munkásság nyomorát és elégedetlenségét fejezték ki. Az óceánjáró gőzösök megjelenése előtt számos matrózdal született, amelyek a kemény tengeri munka egyhangúságának enyhítésére szolgáltak.

A 19. század második fele a koncerttermek hőkorszakát jelentette, a zenei előadásoknak a kocsmáktól a kőszínházig tartó fejlődését, amely egészen a II. világháborúig ívelt, a háború utáni években pedig új életre kelt a kocsma világába való visszatérésével. A múlt században alakultak a nagy angol zenei társaságok, így a Királyi Filharmóniai Társaság (Royal Philharmonic Society, 1813) és a Bach Kórus (1875–76). Ez idő tájt terjedt el az abszolút szolmizáció módszere (a hangok ábécés neve helyett a diatonikus skálafokok elnevezéseinek használata), amely a kórusok számára megkönnyítette a tanulást, és hamarosan az iskolai énektanárok között is elterjedt.

A 19. század vége felé az ekkorra már számos méretben és formában ismert zongorák szinte minden tehetősebb család otthonában megtalálhatók. A londoni St James's Hall, a Royal Albert Hall és a Queens Hallban rendezett, népszerű műsort kínáló koncertek nagy közönséget vonzottak, a South Place Institute-ban rendezett koncertekre pedig a munkások számára ingyenes volt a belépés.

A 20. század első évtizedében az angol zenei élet soha nem látott virágkorát élte. A Londoni Szimfonikus Zenekar 1904. évi megalakulása mellett számos vidéki városban működtek kisebb zenekarok, operatársulatok (így az 1873-ban alapított Carl Rosa). Közben sorra alakultak a különböző kórustársaságok, egészséges versengés indult meg a különböző városok zenei fesztiváljai között.

Észak-Amerika zenéje

Az Egyesült Államok első, széles körben elterjedt dalai valójában különböző európai dallamok voltak, amelyekre új szövegeket alkalmaztak. A függetlenségi háború idején jelentek meg az első, rendszerint háborús vagy politikai témájú amerikai dalok. Az amerikai nép zenéjét egyfelől a saját ihletésű népdalok, balladák, másfelől a bevándorló népcsoportok (francia-kanadai, magyar, ír, spanyol stb.) által meghonosított néptáncok zenei világa formálta. Az amerikai populáris zene első előadói a vándorénekesek voltak, Angliából egész „éneklő családok” (amelyek közül a legnépszerűbb a Hutchinson család volt) települtek át az Új hazába. Divatos volt az ún. „minstrel-show” műfaja, amelynek keretében a vándorénekesek az amerikai néger kultúra dalainak s táncainak stílusparódiáit adták elő. Az amerikai populáris zene első nagy alakja Stephen Foster (1826–1864), az *Old Folks at Home* c., páratlan népszerűsége szert tett szentimentális ballada szerzője volt. A polgárháború esztendeiben tömegével születtek a harcias hangvételű dalok, mint a *When Johnny Comes Marching Home*, valamint az Észak hadseregének legfőbb indulója, a *The Battle Hymn of the Republic*. A háború befejeztével aztán ismét a szentimentális balladák korszaka következett.

A társastáncok rövid története

A 18. századi társastáncok letűnte után a keringő korszaka következett, amely a kezdeti ellenállás után a 19. század első felére egyedülálló népszerűsége telt szert, mindenekelőtt az idősebb és az ifjabb, a „nagy” Johann Strauss (1804–1849, illetve 1825–1899), valamint Joseph Lanner (1801–1843) munkásságának köszönhetően. A kor további népszerű társastáncai a *polka* (lengyel népi eredetű tánc, amelynek divatja viharos gyorsasággal söpört végig Európán, Angliában valóságos „polkaőrületet” idézve elő, a *galopp* és a *francia négyes (quadrille)*. Körülbelül ekkor hódított tért Amerikában az új zenei stílus, a *ragtime*, amelynek eredetét a Floridából származó népi tánc, a *cakewalk* jelentette (melynek a műzenére tett hatását Debussy népszerű zongoradarabjában, a *Colliwog's Cakewalk*-ban figyelhetjük meg). A ragtime és a cakewalk világát az erősen szinkópált ritmusú dallamok, egyenletes (általában nyolcadmozgású) kíséret és a katonaindulókat idéző basszusmenetek jellemzik. A ragtime korszaka egészen az I. világháború végéig, a dzsessz megjelenéséig tartott, és az elmúlt évtizedben megfigyelhető másodvirágzása elsősorban Scott Joplin (1868–1917) amerikai fekete zongorista művei újrafelfedezésének köszönhető, melyek a klasszikus ragtime stílus iskolapéldáinak tekinthetők, határozott, „lépegető” basszusaival, tört akkordjaival és a jobb kéz gyors mozgású dallammeneteivel. Joplin talán két leghíresebb ragtime-ja a *Maple Leaf Rag* és az *Entertainer*.

A 20. század elején új táncok jelentek meg Amerikában, később átterjedve Angliára és Európa többi részére: elsőként a *two-step*, majd a *one-step*, a későbbi *foxtrott* következett, ezt követte a *charleston*, a *black bottom* és a *quickstep*. Argentínából érkezett az egész világot meghódító *tangó*, Kubából a *rumba*, Brazíliából pedig a *samba* és annak későbbi, intellektuálisabb válfaja, a *bossanova*. A hatvanas évek elején a szintén Kubából származó *csacsacs* vált a tánctermek kedvencévé.

A háború előtti divatos tánczenekarok közül számosat újból felkapott a nosztalgia, ám a diszkók megjelenésével az élő zenét egyre inkább a hangfalakon át dübörgő gépi zene váltotta fel.

A dzsessz története

A dzsessz első útja valószínűleg a századforduló New Orleansének feketék által lakott negyedeiből indult ki, európai karrierje pedig az 1915 körül alakult, chicagói Original Dixieland Jazz Band háromhónapos londoni vendégszereplésekor vette kezdetét. A tradicionális dzsesszt – amely elsősorban nem zenei

formát, hanem előadói stílust jelöl – rendszerint kis létszámú formációk (*band*) adják elő, élükön egy vagy két szólisztikus hangszerrel (klarinét, vibrafon stb.), háttérben a ritmikai és harmóniai alapot jelentő hangszerekkel (bőgő, zongora, dob, bendzsó). A 20-as években vált rendszeressé a dzsessz-zenekar apparátusában az alt- és a tenorszaxofon. A New Orleans-i dzsessz egyik legkiemelkedőbb alakja Louis Armstrong (1900–1971), a fekete bőrű trombitás és énekes. A dzsessz legjellemzőbb vonása a hagyományos és új dallamok állandó, spontán rögtönzésekkel, *improvizációkkal* tarkított előadásmódja, hangsúlyozottan szinkópált (*off-beat*) dallamok, amelyek a basszus kiegyenlített, „lépegető” jellegével alkotnak ellenpontrendszert.



8. kép. Wynton Marsalis (középen) egy 1989-es New York-i koncertjén

A század első évtizedében vette kezdetét a *blues* elterjedése. Ez a műfaj az afro-amerikai népdal, az egykori Dél (Carolina, Georgia államok) gyapotszedő rabszolgái munkadalainak recitáló stílusát idézi, a néger spirituálé (*gospel*) hagyományaival elegyítve. Bár a „vidám blues” fogalma nem ismeretlen, a műfajt alapvetően a lassú tempók és a csüggedtség hangját sugalló szövegek jellemzik. Az egyszerű dallamok karakterét a *blue* hangok – vagyis a dúr skála leszállított harmadik és hetedik foka – adják meg.

A 30-as évek a *szving* és a *big band* korszakát hozták magukkal. A 12–15 taggal felálló big band nyelvsípos hangszerei, a klarinét és a szaxofon erős kontraszthatást alkotnak a rézfúvós szekcióval (harsonák, trombiták, esetleg tuba). A big band-korszakban olyan nagy szólista-egyénségek tűntek fel, mint a zongorista Fats Waller (1904–1943), a trombitán és kornetten egyaránt virtuóz Bix Beiderbecke (1903–1931) vagy a klarinétos Benny Goodman (1909–1986), aki olyan nagy hatással volt Bartókra, hogy neki ajánlotta amerikai emigrációjában született, zongorára, hegedűre és klarinéttra írott művét, a *Kontrasztokat*. A korszak meghatározó zenekarainak vezetői: Duke Ellington (1899–1974), a briliáns technikájú zongorista és zeneszerző, Tommy Dorsey (1905–1956), a trombita és a harsona virtuóza, Glenn Miller (1904–1944), a harsonás karmester, a bigband-hangszerelés utolérhetetlen mestere, aki az amerikai hadsereg egyik híres zenekarának vezetőjeként vesztette életét repülőszerencsétlenség következtében, végül a híres szvingzenész, Woody Hermann (szül. 1913), akinek karrierje egészen a 80-as évekig tartott, különböző big bandek élén.

A 40-es évek elejére új áramlat tűnt fel a dzsesszben, a *bebop*, amely a korábbinál lényegesen kisebb létszámú együtteseket igényelt. Ezek hangzását az összetett ritmusképletek, erősen diszsonáns harmóniak és a nagyrészt improvizatív témák jellemzik. A bebop két legendás alakja Dizzy Gillespie (1917–1992) trombitás és a szaxofonos Charlie Parker (1920–1955). Ekkoriban terjedt el – a bebop irányzat kontrasztjaként – a *szimfonikus dzsessz*, amelyet szimfonikus zenekar méretűre bővített együttesek adtak elő. Ezek közül a Paul Whiteman (1890–1967) irányítása alatt álló együttes volt a legismertebb, amely többek között a nagy amerikai zeneszerzővel, George Gershwinnel való együttműködésnek volt köszönhető. A kor divatos, kis formációkban előadott, tánczeneszerűen lüktető zenéje a *cool jazz* volt. A dzsessz – a komolyzenéhez hasonlóan – állandóan az újító kísérletezés területe volt, ennek jegyében épültek be a hagyományos dzsessz kötött harmóniai világába a gregorián énekekből ismert modális hangsorok, és törekvéseik jellemzőek a 20. század kompozíciós-improvizatív technikáját felhasználó *free jazzre* is.

Az 50-es–60-as években alakult ki a blues élénk ritmikai válfaja, a későbbi beat- és rockzene alapjául szolgáló *rhythm and blues*.

A dzsessz stílusjegyei a 20. század komolyzenéjének* olyan műveibe is beépültek, mint Sztravinszkij *Ragtime*-ja (1918), Debussy hegedű-zongoraszonátája (1917), Milhaud *A világ teremtése* (1923), Gershwin *Rhapsody in Blue* (1924) vagy Copland *Billy the Kid* (1938).

Country-zene

Az USA déli államaiból kiinduló, a népi dallamokat egyszerű strófikus szövegekkel társító *country* a múlt század végén vált Amerika-szerte népszerűvé, eleinte kis létszámú vonóegyüttesek által kísért *hillbilly*, *cowboy*-dalokként. A 20. század harmincas éveire az együttesek jelentősen megnövekedtek (*western*-stílus), különböző ritmushangszereket (zongora, dob) és az elektromos gitárt foglalva magukban.

A nashville-i rádió műsorai nyomán – miközben visszatért a hagyományos kis létszámú együttesekhez – a *country* hamarosan jövedelmező üzletté vált. Legnagyobb előadóegységisége az énekes Johnny Cash (szül. 1932), aki a politikai tartalmú *protest song* műfajából jutott el a hetvenes évekre a *gospel* (a néger spirituálé erősen ritmizált változata) műfajához.

Pop- és rockzene

Az uralkodó populáris műfajok robbanásszerű változása 1955 körülre tehető, amikor a korábbi *country*-énekes, Bill Haley és együttese, a Comets megjelentette a *Rock Around the Clock* c. felvételét. Bár e stílus forrádalmian újnak tetszett, valójában a már korábbi *rhythm and blues* (az amerikai feketék zenéje) és a fehérek által művelt *country* keveréke volt.

A rockzenének számtalan stílusváltozata alakult ki, melyeknek közös jegyei a kétütemes harmóniamenetekre épülő, kemény hangzású, improvizatív ének-szólók, sűrűn ismétlődő, gyakran a szexualitást idéző szövegekkel. Az előadá-

* Mit is értünk valójában a „komolyzene” fogalmán? Mindez nagyon nehezen meghatározható, eltekintve a klasszikus (szonáta, szimfónia, versenymű stb.) kompozíciós formáktól. Igen sok olyan mű van, ami határesetet képvisel – talán a legpontosabb meghatározás az, hogy komolyzenének az minősül, ami nem közvetlen üzleti célokra születik.

A „populáris” és „könnyű” műfajok meghatározása hasonló nehézségekbe ütközik: egy komolyzenei alkotás lehet népszerű, „populáris”, és egy klasszikus mű lehet „könnyű”. Mindez csupán szubjektív megítélés kérdése.

sokban fontos szerepet játszanak a bizzar fényeffektusok és az elektronikus hangerősítés, amely nemcsak az eleve elektronikus rendszerű hangszerekre (szintetizátor, orgona) terjednek ki, hanem az egyébként akusztikus hangszerekre (akusztikus gitár, fuvola, ütőhangszerek) is, amelyeket mikrofonok erősítenek.

Az 50-es évek *rock and roll*-hullámának legnagyobb előadója az amerikai Elvis Presley (1935–1977), akinek lemezei – mint a *Jailhouse Rock* (1957) – óriási példányszámban keltek el világszerte. Az 1962-ben, Angliában alakult együttes, a Beatles egy csapásra vált világhírűvé *Love me Do* c. dalával, és ettől kezdve majd egy évtizedig egyeduralkodónak számított a popzenében. A Beatles-fiúk, John Lennon, Paul McCartney, * George Harrison és Ringo Star – ellenállhatatlan bájuk mellett – remek dallamokat és dalszövegeket alkottak.

A kor nagy rivális együttese, a mai napig fennálló Rolling Stones szintén Angliában alakult. Zenéjüket a durva, karcos hangzás és az erős társadalomkritikát hordozó dalszövegek jellemzik.

A 60-as évek végére ismét divatba jött Amerikában a népdal, a *new-folk*, amelynek legjelesebb előadója a minnesotai születésű Bob Dylan volt. Dylan lemezein a hagyományos dallamok és a saját szerzemények váltakoznak, utóbbiakat a rock and roll és a country világa ihlette, amely Dylan nyomán a *folk-rock* műfajban sűrűsödött össze. Dylan dalszövegei számos olyan, az amerikai társadalom egészét érintő témát vetnek fel, mint az emberi jogok vagy a nukleáris háború veszélyének kérdése.

A folk-rock későbbi fejlődése során a *west coast* stílusba torkollott, amelyet az elektronikus *feedback*-technika sikolyra emlékeztető hanghatásai jellemeznek.** Ugyanekkor, a 60-as évek közepén hódított tért a fekete bőrű zenészek által művelt *soul*, amelynek hangzását a rhythm and blues és a gospel elektronikus hangszerekre való alkalmazása határozza meg.

A *rock* – amely eredetileg a *rock and roll* műfajától való eltávolodást jelentette – korunk könnyűzenei áramlatainak gyűjtőneve. A rockkoncertek elmaradhatatlan kellékei a playback-hangeffektusok, szintetizátorok és színes fényhatások.

1967-ben az Egyesült Államok nyugati partján található Montereyben rendezték meg az első popfesztivált. Ezt követte a szabadtéren megrendezett woodstocki fesztivál, melyen nem kevesebb mint félmillió néző volt jelen.

* Paul McCartney művének, a *Liverpool Oratorió*nak bemutatója a liverpooli székesegyházban volt.

** A „kemény rock”, a *heavy metal* műfaját Jimi Hendrix (1942–1970) és mások teremtették meg a 60-as években. A hangzás alapját a dübörgő erősítésű basszusgitár képezi.



9. kép. Astro, az angol reggae-együttes, a UB 40 énekese

A 60–70-es években olyan énekesek tűntek fel, mint Janis Joplin, Joan Baez, Elton John vagy a Simon and Garfunkel előadópáros, valamint az ún. „progresszív” stílust képviselő együttesek, a Yes, a Pink Floyd és a Genesis, végül olyan, kísérleti elektronikus zenét játszó társulások, mint a Kraftwerk, az Third Ear Band, az Orchestral Manoeuvres in the Dark vagy a legendás Emerson, Lake and Palmer. A hetvenes évek végének Angliájában kezdte rövid életű, ám zajos karrierjét a *punk*zene, amelyet olyan együttesek fémjeleztek, mint a Clash vagy a Sex Pistols.

Noha a popsztárok jönnek-mennek, néhányuknak sikerült évtizedekig a csúcson maradni, így a 90-es években is hallatlan népszerűségnek örvendő a Status Quo, az ír U2 vagy az angol énekes, Rod Stewart. A legnagyobb népszerűséget elérő amerikai popénekesek: Michael Jackson (*Thriller* c. albuma 30 millió példányban kelt el), Prince, akit *Purple Rain* c. filmje és az azonos című sláger tett egy csapásra szupersztárrá, valamint a *Like a Virgin* c. lemezével a sikerlisták élére törő táncos-, színész-énekesnő, Madonna.

Jamaica zenéje

Jamaica a karib-tengeri szigetcsoport harmadik legnagyobb tagja, amelyet Kolumbusz 1494-ben, második amerikai útja során fedezett fel. A sziget őslakosai az arawak indiánok, akik a 16. századi spanyol gyarmatosítás során a Nyugat-Afrikából hozott fekete rabszolgákkal, valamint a Karib-tenger egyéb népeivel keveredtek. 1655-ben Jamaica brit uralom alá került, amely egészen 1962-ig, a szigetország függetlenségének kikiáltásáig tartott. A jamaicai népzenében ekképpen az arawak, spanyol, afrikai és brit zene elemei ötvöződnék.

A jamaicai *munkadal* műfaját a mai napig élő hagyományként műveli a helyi lakosság. Ezek a dalok, rigmusok, amelyeket vallásos érzület hat át, az egykori rabszolgák kommunikációs módjaként terjedtek el (akiknek munka közben tilos volt a beszéd), az ültetvényeken való munka vagy a banánszállító hajók berakodása közben. A munkadalokat az előénekes (*singing man*) irányítja, aktuális témákból merített improvizatív szöveget alkalmazva a közös munka ritmusára.

Jamaica vallási kultuszaiban központi szerepet játszanak a különböző méretű és hangszínű dobok kíséretével előadott énekek. A legelterjedtebb kultikus dal és tánc a dobokból, maracashból stb. álló együttesel kísért *mento*, amelynek ritmikája a kubai rumbáéra emlékeztet (noha annál valamivel lassabb tempójú).

A 60-as években Jamaicából kiindulva terjedt el világszerte a *reggae*, amelyben a jamaicai populáris zene, a rhythm and blues és a mento által erősen befolyásolt *ska* és ennek lassabb tempójú változata, a *rock steady* elemei keverednek. A reggae-együttesek elektromos gitárból, orgonából, ütőhangszerekből állnak, amelyek zenei anyaga a rövid basszus-figurációból (*riff*), magából a dallamból és két, egymással kontrasztáló ütőszólamból áll. A dalszövegek témája komoly, gyakran társadalmi elégedetlenséget fejez ki. A reggae legendás alakja Bob Marley (1945–1981), aki világhírré tett szert reggae-szerzőként és -énekesként egyaránt. Élete vége felé az afrikai zenének egyre több eleme kapott helyet zenéjében. A másik nagy reggae-zenész Peter Tosh (1944–1987), aki Marleyval közösen alapította meg a műfaj meghatározó együttesét, a Wailers-t. Tosh – miután 1974-ben kivált az együttesből – egy sor nagy vitát kavarázó albumot készített. Tragikus véget ért, gengszterek gyilkolták meg 1987-ben. A jamaicai reggae-ből alakult ki a „szentimentális rock” műfaja, valamint a korai *rap*.

A calypso

Trinidadnak, a legdélibb fekvésű karib-tengeri szigetnek a történelme szintén a spanyol és brit uralom jegyében íródott, egészen 1962-ben elnyert függetlenségéig. A trinidadai Port of Spain város kétnapos karneválja nemzeti ünnepnek számít, a külföldi számára pedig mindennél jobban reprezentálja a Karib-tenger vidékének életstílusát.

A calypso, Trinidad és Tobago legismertebb zenei stílusa a 18. századból származik, amikor az ültetvényeken dolgozó rabszolgák humoros, napi témákat feldolgozó szövegeket énekelnek egyszerű ritmuskísérettel (olyan primitív „hangszereken” előadva, mint a lábasok, kanalak stb.). A calypso a század harmincas éveiben terjedt el az USA-ban, populáris stílussá fejlődve, spanyolos hangzású ritmuskísérettel, amelyet gyakran tánczenekarok adtak elő. Az eredeti, karib-tengeri calypso mindazonáltal máig megőrizte rögtönzött fémédeny kíséretét. A műfaj virtuózai szállodákban és klubokban működnek, ahol a vendégekről rögtönzött dalokkal szórakoztatják közönségüket.

A calypso-együttesek legfőbb hangkeltő eszköze a felfordított üres olajoshordó, amely különböző pontjain megütve más és más hangmagasságú és -színű hangot ad. A hordókat újabban nagy műgonddal készített *fazekak* váltották fel – egy-egy együttes tíz vagy több ilyen lábast is felvonultathat. Bár a méret és hangolás a mai napig nem állandósult, a trinidadiak három, alapvetően különböző „fazekat” különböztetnek meg: a tenor (korábban ping-pong), amely a dallamot játssza, a harmóniákat szolgáltató („gitár-” és „cselló-”)fazekak,

valamint a mély regiszterű basszus „hangszerek”. A fazekakhoz gyakran járul kisdob, vibrafon, bongók stb. A calypso Nyugat-Európában is tért hódított, napjainkban számos iskolában alakulnak calypso-együttesek.

India zenéje

India rendkívül nagy múltú és gazdagságú zenei hagyományokkal rendelkezik. A „klasszikus” hindu zene korszaka az i. e. 2. századtól számítható, ekkor alakult ki az 5-6-7 hangból álló tonális, melodikus skálamodellek, a *rágák* összefüggő rendszere, amelyek később, a középkor és újkor folyamán Észak- és Dél-Indiából egyformán származó, különböző modális, ritmikai elemekkel bővültek. A 17. századra összesen mintegy 250 rága alkotta az indiai zene világát.

Az elmúlt évtizedekben Európa figyelme a tradicionális indiai zene felé irányult. Fesztiválok is születtek, melyeknek szellemi ösztönzői között olyan nagy muzsikuskok voltak, mint Yehudi Menuhin, hegedűművész és karmester. Az indiai zenei koncerteket a kis létszámú hangszeres együttesek jellemzik, amelyek a rága-rendszeren alapuló, szigorúan kötött improvizációsorokat adnak elő, melyeknek hosszúságát a szólóhangszer-játékos tetszés szerint határozhatja meg. Az indiai zenét játszó együtteseknél – melyeknek összetétele Észak-tól Dél felé haladva erősen változik – az alábbi összeállítások találhatók:

1. Ének, szólóhangszerek (szitár, hegedű, fuvola stb.).
2. Kísérőhangszerek (köztük az ujjakkal megütött kisméretű dobpar, a *tabla*, az egyszerű kétfenekű dob stb.), amelyek ún. *talákat*, vagyis alapritmusokat játszanak.
3. „Zümmögés”, amelyet a hosszú nyakú húros hangszeren, a *tamburán* keltenek a skálarendszer első és negyedik (esetleg ötödik) fokú hangjának folyamatos egybecsengetésével.
4. Improvizáció kötött szabályrendszer szerint, mivel az indiai zenében nincs zenei lejegyzés.

Jellegzetes észak-indiai hangszer a hosszú nyakú, lant formájú *szitár*, 16–20 mozgatható érintővel a nyakán, amely mentén öt, dallamjátékra szolgáló húr és további tizenkettő vagy ennél is több (a dallamhúrok rezgését elősegítő) rezonátorhúr fut. A szitár Dél-Indiából származó őse a *vina*. Ravi Shankar (szül. 1919), a szitár világszerte ismert művésze gyakori vendége az európai koncertpódiumoknak.

Az indiai populáris zene legnagyobb tért hódított műfaja a filmzene, amely különleges keverékét alkotja az európai és a hindu zene világának. A filmzene terjesztése egyidejűleg lemezeken, kazettákon és rádióműsorokon keresztül történik.

Gamelán-zene

A *gamelán* szó általánosan jelöli az indonéz hangszeres együtteseket, amelyek eredetileg Jáva, Bali és a számtalan egyéb sziget uralkodói udvaraiban működtek árnyjátékok, rituális táncok, népiünnepélyek, ceremóniák zenei háttérének szolgáltatására. A gamelán zenei hagyomány legkorábban az első századig vezethető vissza.

Mára egész Európában és az USA-ban népszerűvé váltak a gamelán hangszeres együttesek, gyakran táncosokkal kiegészítve. A gamelán hangrendszere a magyar népzeneire is jellemző pentaton hangsor, ritmikai világa ugyanakkor végtelenül bonyolult és szövevényes, nem kevesebb mint tizenkét különböző ütésrendet tartalmaz. Számos különböző, jobbára jávai és bali-szigeti gamelán stílus ismeretes, hangszerkészletükben megtalálhatók a hangolt gongok, harangok, xilofon, vonós és pengetőhangszerek. Számos jelentős zeneszerzőt, így Ravelt, Messiaent, Brittent, Tippettet és Bartókot megihlette a gamelán zene saját műveik írásakor, egyes, kisebb jelentőségű szerzők pedig egyenesen „neogamelán” művek komponálására vállalkoztak.

Afrika zenéje

Ha Afrika zenéjét tárgyaljuk, alapvetően két különböző zenei világot kell megkülönböztetnünk. Az egyik Észak-Afrika zenéje, amely gyakorlatilag az arab világ vallási és népi zenéjének kulturális öröksége. A másik nagy egységet a Szaharától délre fekvő „Fekete-Afrika” képezi, amelynek nincsenek szigorú elméleti alapjai s lejegyzési módja.

Az afrikai törzsi életben a zene s a tánc az élet szinte minden területére – így a munkára, az imádkozásra, szórakozásra, ünnepekre – kiterjed. A zene páratlan szövevényét nyújtja a ritmusoknak, poliritmusoknak, a „forró ritmusoknak”, amelyek különböző ütemegységek egyidejű megszólalásából adódnak – mindez természetesen kiemelt jelentőséget ad a különböző ütőhangszereknek, doboknak, xilofonoknak, kereplőknek, gongoknak stb.

Az afrikai zene elterjedése olyan sajátos zenei világokat eredményezett, mint az afro-amerikai zene, amely a múlt század vége felé alakult ki, a ragtime és a

néger folklór népszerűvé válásával vagy az afro-kubai, amely Afrikában hódított tért századunk negyvenes éveiben.

Az afro-rockzene irányzatát Angliában élő nigériai zenészek dolgozták ki a 70-es években. A stílus talán legnagyobb előadó-egyénisége Fela Kupi (szül. 1938) aki a 70-es években világhírré tett szert. Kupi Londonban folytatott zenei tanulmányai után Nigériába visszatérve megalakította saját afro-rock együttesét, amelyben az amerikai *rhythm and blues* hangzást a tradicionális afrikai ritmusvilággal ötvözte.

Görög népzene

Görögország Európa országai közül az egyik leggazdagabb és legváltozatosabb népzenei hagyománnyal rendelkezik. A 20. század elején a görög városokban kifejlődött populáris zene a *rebetika*, amelyet eleinte a csavargók és bűnözők zenéjének tekintettek. Az általános társadalmi és politikai mondanivalót hordozó rebetika-dalok a kocsmákban, kávéházakban és börtönökben hangzottak fel, harmonikából, gitárból és hegedűből álló együttes vagy a jellegzetes népi hangszer, a *buzuki* kíséretével. A buzuki hosszú nyakú, lant típusú pengetőhangszer.

A II. világháború után a buzuki széles körben elterjedt, a kávéházak és éjszakai szórakozóhelyek világában, ahol a zenéhez gyakran a falhoz vágott üvegek és tányérok csörömpölése szolgáltatta a kíséretet. A rebetika zenei világát feldolgozó szerzők közül a legismertebb Mikisz Theodorakis (szül. 1925), akinek legtöbb dala és tánczenéje a görög népzene jegyében fogant, a *Zorba*, a görög c. film zenéje pedig a világhírt jelentette számára.

Magyar nóta

A magyarországi populáris zene kétségtelenül legnagyobb hagyományra visszatekintő műfaja a magyar nóta, ez a lírai dalforma, amelyben az irodalmi és a népi elemek keverednek, és hosszú ideig a legszélesebb társadalmi rétegekhez szólt, így egyaránt a városok és a falvak lakosságához. A műfaj eredetei a 19. század elejéig nyúlnak vissza: ezek között említhető a népzenei gyökerek mellett a hangszeres verbunkos zene, amelynek legnagyobb alakja Bihari János volt, valamint a diák melodiáriumok dallamai és az ún. virágénekek. A nóta fejlődésében óriási szerepet játszott a reformkortól a századfordulóig

divatos színpadi műfaj, a népszínmű. A 19. századi nótaszerzők közül a legismertebbek Simonffy Kálmán, Szentirmay Elemér és a legnagyobb, Dankó Pista voltak. A 20. századra a nóta szinte teljes egészében a magyarországi cigányság önkifejezésévé vált – ekkortájtól váltak Európa-szerte ismertté a dinasztikus keretek között működő cigányzenekarok.

10a–13a

TESZTKÉRDÉSEK

1. Kinek a nevéhez és munkásságához fűződik a „gregorián ének” elnevezés?
2. Ki volt az a 16–17. században élt olasz zeneszerző, akire különösen jellemző volt a nápolyi szextakkord használata?
3. Melyik két meghatározó jelentőségű német zeneszerző született 1685-ben?
4. Kik a szerzői az alábbi műveknek?

(a) Brandenburgi versenyek	(k) Jolantha
(b) A teremtés	(l) Tavaszi áldozat
(c) Fidelio	(m) Pelléas és Mélisande
(d) Jugendalbum	(n) Salome
(e) A trójaiak	(o) Szerenád a zenéhez
(f) Finlandia	(p) Pierrot Lunaire
(g) A trubadúr	(q) Péter és a farkas
(h) Trisztán és Izolda	(r) Boleró
(i) Kék Duna-keringő	(s) A kékszakállú herceg vára
(j) Egy kiállítás képei	(t) Peter Grimes
5. Mi a dzsessz kialakulásának feltételezhető helye és kora?

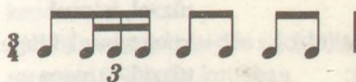
A megoldásokat lásd a 252 oldalon.

GLOSSZÁRIUM

Zenei szakkifejezések

fr. = francia, lat. = latin,	n. = német,	ol. = olasz,	sp. = spanyol
<i>aber</i> (n.):	de		
<i>accelerando</i> (ol.):	gyorsítva (tempót)		
<i>adagietto</i> (ol. – az <i>adagio</i> kicsinyítése):	meglehetősen lassan		
<i>adagio</i> (ol.):	kényelmesen, nyugodtan; tempójelzésként lassú tempóra utal		
<i>ad libitum</i> (lat):	kötetlen tempóban és előadásban; olyan hangsze- res szólam felirata, amely nélkülözhető, vagy amelynél a hangszer szabadon választható		
<i>affettuoso</i> (ol.):	megindítóan, érzéssel; tempójelzésként mérsé- kelten lassú mozgás		
<i>affrettando</i> (ol.):	gyorsítva		
<i>agitato</i> (ol.):	izgatottan		
<i>al fine</i> (ol.):	a darab végéig		
<i>all'ottava</i> (ol.):	oktávval feljebb vagy lejjebb		
<i>alla</i> (ol.):	valamely zenei stílus szerint		
<i>allargando</i> (ol.):	lelassulva, kiszélesítve		
<i>allegretto</i> (ol. – az <i>allegro</i> kicsinyítése):	gyorsacskán, valamelyest visszafogottabb tempó, mint az <i>allegro</i>		
<i>allegro</i> (ol.):	gyorsan (szó szerint: vidáman)		
<i>allemande</i> (fr., jelentése 'német tánc'):	barokk vonulós páros tánc, a barokk szvitben a négy alaptánc egyike; két vagy több, gyakran egyenlőtlen ütemszámú részből áll; $\frac{4}{4}$ -es ütem- jelzésű, nyolcadfelütéssel		

<i>amabile</i> (ol.):	kedvesen, gyengéden, kellemes előadással
<i>amore</i> (ol.):	szerelmesen
<i>amoroso</i> (ol.):	érzelmesen
<i>andante</i> (ol.):	jelentése 'lépve'; közepesen nyugodt, higgadt tempót ír elő
<i>andantino</i> (ol.):	olyan zenei mozgáskarakter, amelyet az 'andante' feszesebb menetétől könnyedebb, kötetlenebb hangsúlyozás különböztet meg; lassabb, de éppen gyorsabb tempót is jelenthet az andantéhoz képest
<i>anima</i> (ol.):	lelkesen
<i>animato</i> (ol.), <i>animé</i> (fr.):	lelkesen, megeléknülve
<i>appassionato</i> (ol.):	szenvedélyesen
<i>aria</i> (ol.):	hangszerrel kísért strófikus szerkezetű dal; válfajai közül a 'da capo-ária' volt a legelterjedtebb
<i>assai</i> (ol.):	nagyon
<i>a tempo</i> (ol.):	tempó szerint (ti. visszatérés az eredeti időmértékhez)
<i>attacca</i> (ol.):	indíts! (azaz megállás nélkül tovább)
<i>avec</i> (fr.):	-val, -vel
<i>bagatelle</i> (fr., jelentése 'csekélység'):	rövid, nemritkán aforisztikus tömörségű zenedarab
<i>ben marcato</i> (ol.):	jó nyomatékosan
<i>beweg</i> (n.):	mozgékonyan
<i>berceuse</i> (fr.):	bölcsődal
<i>bis</i> (fr.):	kétszer
<i>bolero</i> (sp.):	18. századi spanyol tánc, összefogódzás nélküli csalogató páros; $\frac{3}{4}$ -es ütemű zenéjét gitáron vagy tamburinon játsszák



<i>bourrée</i> (fr.):	francia körtánc, $\frac{4}{4}$ -es metrumú, negyed felütéssel, a 2. és 3. negyed gyakori szinkópájával
<i>bravura</i> (ol.):	virtuóz karakterű darab magabiztos, kifogástalan és gyors előadása
<i>breit</i> (n.):	szélesen
<i>brillante</i> (ol.):	csillogva, fényesen

<i>cadenza</i> (ol.):	l. concerto
<i>calando</i> (ol.):	lassulva és halkulva
<i>canon</i> (lat.):	A többszólamú zenében a kánon egy meghatározott darabhoz fűzött kulcsmondat, amely megadja, hogyan kell egyetlen leírt szólamból több szólámot levezetni. A kánon ennek a szigorú imitációnak levezetésre alkalmas szerkesztéstechnikáját jelenti. A kánon mint utasítás gyakran csak a szólamszámra és a belépés helyére szorítkozik. Hangköztávolságát tekintve az azonos fokról induló kánon a leggyakoribb; az intervallumkánnon kvint vagy kvart távolságú.
<i>cantabile</i> (ol.):	dallamosan, éneklően
<i>cédez</i> (fr.):	lassítani
<i>chorale prelude</i> :	korárelőjáték orgonára. A magyar szóhasználatban a korál protestáns egyházi éneket jelent.
<i>coda</i> (ol.):	záradék, függelék; a zenei forma befejezését kiegészítő rövidebb-hosszabb utójáték, epilógus
<i>col, coll', colla</i> tkp. <i>colla parte</i> (ol.):	együtt a szólammal, vagyis a vezető szólammal. Kötetlen ritmusú részlet elején szereplő utasítás kísérő szólamoknak, hogy figyeljék a szólistát és alkalmazkodjanak hozzá.
<i>coll'ottava</i> (ol.):	oktávval feljebb vagy lejjebb
<i>colla destra</i> (ol.):	jobb kézzel
<i>colla sinistra</i> (ol.):	bal kézzel
<i>comodo</i> (ol.):	kényelmesen (az előadás jellegére és a tempóra egyaránt vonatkozik)
<i>con</i> (ol.):	-val, -vel
<i>con anima</i> (ol.):	lélekkel
<i>con brio</i> (ol.):	túzzel, hévvel
<i>con espressione</i> (ol.):	kifejezéssel, kifejezésteljesen
<i>con fuoco</i> (ol.):	túzzel, tüzesen
<i>con grazia</i> (ol.):	bájosan
<i>con moto</i> (ol.):	mozgalmasan
<i>con spirito</i> (ol.):	lélekkel, szellemesen
<i>concerto</i> (ol.):	A <i>concerto grosso</i> a 17. század második harmadában, a szoló concertóval egyidejűleg keletkezett. A <i>concerto grosso</i> jelentése: 'nagy együttes', és

egyrészt azt a szólistákkal (*concertino*) szemben álló nagyobb hangszercsoportot jelöli, mely felváltva játszik a *concertino*val. A *concerto* elnevezés jelentését egy vagy több szólóhangszerre és zenekarra írt kompozíciókra szűkítő szóhasználat csak a 18. század első felében vált általánossá Németországban. A szóló *concerto* (koncert) műfajának, különösen háromtétéles (gyors-lassú-gyors) formatípusának kialakítása Vivaldi nevéhez fűződik. Ez utóbbi a szonátaformára hasonlít, de nincs benne menüett és trió tétel. A *concerto* első tétele *cadenzával* zárul. A kadencia tulajdonképpen zenekari pihenő, miközben a szólista bemutatja technikai tudását egy, a mű dallamaiból szőtt rövidebb-hosszabb, kötetlen parafrázissal. Régebben a zeneszerzők nem írtak kadenciát, hanem az előadó fantáziájára bízta annak megvalósítását. Beethoven utolsó (Eszdúr) zongoraversenye nyomán a kidolgozott kadencia a versenymű szerves részévé vált.

courante (fr.):

a) 17. századbeli olasz udvari tánczene, páratlan ($\frac{3}{8}, \frac{3}{4}$) ütemben. A tánc ügyességet és gyorsaságot igényelt, innen a neve: 'futó'.

b) Mozgalmas ritmusú francia tánczene, valamelyest kényelmesebb tempóban, $\frac{3}{2}$ vagy $\frac{6}{4}$ ütemben.

crescendo (ol.):

növekedve – dinamikai utasítás a hangerő növelésére, erősítésére (villa alakú ábra is helyettesítheti: ,<')

da capo (ol.):

a kezdettől – utasítás ismétlésre, a darab elejétől kezdve

dal segno (ol.):

a jeltől – vagyis ismétlés a § jeltől, amely előzőleg szerepel valahol a kottában

decrescendo (ol.):

csökkenve – dinamikai utasítás a hangerő csökkentésére, halkítására (,>')

delicato (ol.):

finoman, ízléssel

diminuendo (ol.):

halkulva, fogyó erővel

dolente (ol.):

búsan, panaszosan

doppio movimento (ol.):

– kettős mozgás – még egyszer olyan gyorsan, mint előbb

<i>douce</i> (fr.), <i>dolce</i> (ol.):	lágyan, gyengéden
<i>e</i> (ol.):	és
<i>ein</i> (n.):	egy
<i>einfach</i> (n.):	egyszerűen
<i>ellenpont:</i>	két vagy több önálló dallam kombinációja, egyidejű hangzása. A fogalom a 14. századból származik: <i>punctus contra punctum</i> (pont pont ellen, vagyis hangjegyet hangjeggyel szemben). A kétös ellenpontozás technikájánál az ellenszólamot úgy szerkesztik meg, hogy az elsődleges szólam alatt és fölött egyaránt elhelyezkedhet; a szólamok felcserélésével aztán két szólam alakul ki, eltérő hangközviszonyokkal. A többszörös ellenpontozásban három vagy több szólam cserélődik. kidomborítva, kiemelve – valamely dallamot vagy szólamot előtérbe kell helyezni
<i>en dehors</i> (fr.):	
<i>energico</i> (ol.):	erélyesen, határozottan
<i>espressivo</i> (ol.):	kifejezéssel, érzéssel
<i>etude</i> (fr.):	etűd, gyakorlat
<i>facile</i> (ol.):	könnyen
<i>fine</i> (ol.):	befejezés, vég
<i>forte</i> (ol.):	erősen
<i>forte-piano</i> (ol.):	erősen intonálni a hangot, de rögtön lehalkítani
<i>fortissimo</i> (ol.):	nagyon erősen
<i>forza</i> (ol.):	erő
<i>forzando, forzato</i> (ol.):	fokozott, hangsúlyozott erővel
<i>fröhlich</i> (n.):	vidáman, boldogsággal telve
<i>fúga</i> (ol.):	a legmagasabb rendű polifon imitációs műformák egyike. A szó jelentése (futás, kergetés) az egymást utánzó szólamok sorban való belépésére utal. A fúgakomponálás tematikája a következő: a) Az expozíció (a téma 1. feldolgozása) a kezdő téma egymás utáni, szakaszos belépéseit foglalja magában, az utolsóként belépő szólam témájának elhangzásáig tart, és általában a téma eredeti alakjának egyszólamú-megszólamaltatásával kezdődik. Ezt követi a „válasz” az újonnan belépő szólam témájával. A bemutatott fúgában a témát kísérő ellenszólam minden témaelhangzáskor

ugyanaz marad, ezért *kontraszsubjektumnak* nevezzük.

b) A téma újbóli megszólaltatásának rendje kötetlen. A közép-rész valamely szünetelő szólam új belépéseként hangzik fel, leginkább csoportosan, további kidolgozásokat alkotva. A fokozás gyakori eszköze a téma torlasztása, olykor augmentációja, diminúciója vagy megfordítása. A tematikus szakaszokat közjátékok (epizódok) kötik egymáshoz, ezek többnyire az expozíció elemeit használják fel és fejlesztik tovább.

c) Zárórész: az expozíciót követő részek a rokon hangnembe modulálnak; a befejezés visszavezet a kiinduló hangnembe. Többtémájú (kettős-, hármassfuga stb.) fűgában több expozíció lehet, a témák azután kettős-, hármass- stb. ellenpontként közös feldolgozási részbe kerülnek.

<i>furioso</i> (ol.):	dühösen, vadul, örűlten
<i>gavotte</i> (fr.):	mérsékelt mozgásű, kissé ünnepélyes jellegű régi francia tánc. Űtemmértéke $\frac{4}{4}$, félűtemnyi Űtemlőkkel.
<i>gigue</i> (fr.), <i>jig</i> (ang):	gyors, élénk mozgásű régi tánc, leginkább páratlan Űtemben, gyakran triolás alakulatokkal, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ vagy $\frac{12}{8}$ Űtemmértékkel.
<i>giocoso</i> (ol.):	játékosan, tréfásan
<i>giusto</i> (ol.):	pontosan, szabályosan (feszés, kötűt tempó és ritmus)
<i>glissando</i> (ol.):	csűszva
<i>grandioso</i> (ol.):	hatalmasan
<i>grave</i> (ol.):	sűlyosan
<i>grazioso</i> (ol.):	kecsesen
<i>humoreske</i> (n.):	rűvid, derűs hangulatű, humoros hangszeres darab.
<i>imitation</i> (fr.):	utánzás. Az ellenpont gyakori megjelenési formája, amelyben a szűlamok egymás után lépnek be azonos vagy csaknem azonos dallammal.
<i>incalzando</i> (ol.):	sietűsen
<i>kamarazene</i> :	elnevezése a 17. századból ered, amikor a fűűri szalonban (<i>camera</i>) elűadott műveket különbűz-

tették meg így az egyházi (*chiesa*) műfajoktól. A kamarazene legalább két, legfeljebb 10–15 tagú együttest foglalkoztató művek gyűjtőneve, amelyben minden szólamot egy-egy résztvevő ad elő, így a 'kamara' jelentése minden más szóösszetételben ugyanerre vonatkozik (pl. *kamarazenekar*: kisebb létszámú hangversenyzenekar, amelynek törzsét a vonós hangszerek képezik; *kamara-kórus*: kis létszámú (8–24 tagú) vegyeskar; *kamaraopera*: kisméretű és kis létszámú előadóegyüttest igénylő opera).

Kontrapunkt (n.):

lásd: ellenpont

kvarsett:

négytagú énekes vagy hangszeres együttes, illetve erre az összeállításra írott mű. A hangszeres kvarsett és egyben a kamarazene valamennyi válfaja közül a *vonósnégyes* (két hegedű, brácsa és cselló) irodalma a legjelentősebb és legnagyobb. A zongoranégyes (zongora, hegedű, brácsa, cselló) irodalma már jóval szűkebb. Mozart fuvola- és oboakvarsettjeiben három vonós hangszer társul a fúvóssal; Rossini néhány fúvósnégyesében fuvola, klarinét, kürt és fagott játszik. Különlegességnek számít Beethoven *Equali* c. harsonanégyese és Webern *Quartettje* (szaxofon, klarinét, hegedű és zongora). A kvarsett újabb hangszerek szereplésével bővíülhet kvintetté, szextetté, szeptetté, oktetté, esetleg nonetté, ami értelemszerűen öt, hat, hét, nyolc, illetve kilenc hangszeres vagy énekes közreműködésével alakul ki.

lacrimoso (ol.):

panaszosan, könnyesen

långsam (n.):

lassan

largamente (ol.):

szélesen

largetto (ol.):

kissé szélesen

largo (ol.):

szélesen, a leglassúbb tempóra utaló jelzés

legato (ol.):

kötötten

légèrement (fr.):

könnyedén, erőltetés nélkül

leggiero (ol.):

könnyedén pergő játékmód

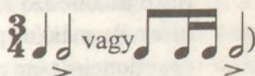
<i>leitmotiv</i> (n.):	vezérmotívum – valamely drámai helyzetet jellemző zenei motívum
<i>lento</i> (ol.):	lassan
<i>lied</i> (n.):	dal
<i>l'istesso tempo</i> (ol.):	ugyanabban a tempóban, mint előbb
<i>loure</i> (fr.):	lassú $\frac{6}{4}$ -es vagy $\frac{3}{4}$ -es tánc a 18. században (például Bach 5. <i>francia szvitjében</i>)
<i>lunga pausa</i> (ol.):	hosszú szünet
<i>lusingando</i> (ol.):	nyájaskodóan, behízelgően, cirógatóan
<i>ma</i> (ol.):	de
<i>madrigál</i> (ol.):	rövid, lírai hangulatú, 3–8 szólamú kamaraének-karra írt kompozíció, költemények szövegére. Formájára jellemző az ismétlés nélküli felépítés és a homofon vagy imitációs szerkezet.
<i>maestoso</i> (ol.):	méltósággal
<i>maggiore</i> (ol.):	dúr
<i>main droite</i> (fr.):	jobb kézzel
<i>main gauche</i> (fr.):	bal kézzel
<i>mano destra</i> (ol.):	jobb kéz
<i>mano sinistra</i> (ol.):	bal kéz
<i>marcato</i> (ol.):	kiemelve, hangsúlyozva
<i>marziale</i> (ol.):	harciasan, katonásan
<i>mise:</i>	a katolikus istentisztelet (lat. <i>missa</i>) fő formája. Állandó részei: <i>Kyrie</i> , <i>Gloria</i> , <i>Credo</i> , <i>Sanctus-Benedictus</i> , <i>Agnus Dei</i> . Ezeket az állandó részeket a 14. század óta zenésítik meg. A halotti mise a <i>Requiem</i> tétellel kibővült mise.
<i>meno mosso</i> (ol.):	kevésbé mozgalmasan
<i>mesto</i> (ol.):	búsan, szomorúan
<i>mezzoforte</i> (ol.):	középerősen, félerősen
<i>mezzopiano</i> (ol.):	félhalkan
<i>menüett, menuet</i> (fr.):	régi francia udvari tánc, mérsékelt $\frac{3}{4}$ -ben, néha egy negyed ütemelőzővel. A szonáták és a szimfóniák egyik tételévé vált, ún. hármas formációban: <i>menüett-trió-menüett</i> .
<i>misura</i> (ol.):	ütem, taktus
<i>mit</i> (n.):	-val, -vel
<i>molto</i> (ol.):	nagyon
<i>morando</i> (ol.):	tétovázva, habozva

<i>motetta</i> (lat.):	rövid egyházi, vallásos, latin nyelvű kompozíció. A többszólamú énekes motetta fejlett imitációs technikával készült.
<i>niente</i> (ol.):	semmi – dinamikai utasítás, hogy a hangnak teljesen el kell halnia
<i>nobilmente</i> (ol.):	nemesen, finoman
<i>non troppo</i> (ol.):	nem túlságosan
<i>ohne</i> (n.):	nélkül
<i>ossia</i> (ol.):	vagy, vagy pedig. Ezzel a szóval jelölik a zeneművekben azokat a hosszabb-rövidebb részeket, melyek mintegy variánsként, az eredeti zenei rész helyett játszhatók.
<i>ostinato</i> (ol.):	állandóan, makacsul ismétlődő motivikus zenei anyag vagy figuráció. <i>Basso ostinato</i> : a basszus szólamban ismétlődő téma.
<i>overture</i> (ol.):	nyitány. A 17. században a nyitányok általában operák, oratorikus művek, játékok hangszeres bevezetői voltak. A 17. és a 18. század fordulóján már a nyitányok két típusát különböztethetjük meg: a) A francia típusú nyitány – kezdetben mint balettelőjáték – a velencei <i>opera-sinfonia</i> val szoros kölcsönhatásban keletkezett: pontozott ritmusú lassú első rész domináns zárlattal, gyakran páratlan ütemű gyors 2. rész, amely Lully <i>Alcidianéja</i> óta gyakran imitációs feldolgozású, ezt követi az ismét lassú tempójú 3. rész. b) Az olasz <i>opera-sinfonia</i> Scarlatti munkássága révén vált önálló típusá. Három tételéből az első (allegro) többnyire koncertáló, a második (lassú) kantábilis, a harmadik rész (allegro vagy presto) pedig gyakran táncos karakterű. A romantikában a nyitány már gyakran eredendően hangverseny-előadásra készült (leghíresebbek Mendelssohn nyitányai: <i>Nyugodt tenger</i> és <i>Szerencsés utazás</i>). <i>partita</i> : a 'variáció' olasz neve a 17. században. Német zeneszerzők – köztük Bach is – néha a <i>szvit</i> helyett használták ezt a címet.
<i>passacaglia</i> (ol.):	eredetileg 16. századi nyugodt, $\frac{3}{2}$ ütemű tánc. Később fogalma átalakult: a variációs forma egyik

- válóját nevezték el így. Jellegzetessége egy 4–8 ütemre terjedő basszus dallam, amely szüntelenül, *ostinato*-szerűen ismétlődik, miközben a többi szólam változik és fejlődik.
- passepied* (fr.): régi francia körtánc, ütemmértéke $\frac{3}{8}$, vagy $\frac{6}{8}$
- pastorale* (ol.): énekes vagy hangszeres zene, amely a pásztor sípját, dudáját utánozza, $\frac{6}{8}$ vagy $\frac{12}{8}$ ütemben
- perdendosi* (ol.): elveszve, elhalkulva, folyvást gyengédebben
- piacevole* (ol.): tetszetősen, kedvesen
- pianissimo* (ol.): nagyon halkan
- piano* (ol.): halkan
- pikardiai terc, tierce de Picardie* (fr.): Az elnevezés oka ismeretlen, először Rousseau *Zenei szótárában* (1764) tűnt fel. Moll hangnemű zene záró hangzatában fellépő nagytercet jelöl, vagyis módosítás dúr hármashangzattá. A 16. századtól a 18. század közepéig használatos általános zenei fordulat volt.
- piú mosso* (ol.): élénkebben, mozgalmasabban
- plainchant* (fr.): gregorián ének. A 6–7. század szerzetesrendjeinek modális skálákra épülő, unisono dallamai, amelyeket a római liturgia alapján II. Gergely pápa (540–604) foglalt össze és kanonizált, innen származik a *gregorián ének* elnevezés.
- pochetto* (ol.): egy kevésbé
- polonaise* (fr.): lengyel tánc. Ütemmértéke $\frac{3}{4}$, tempója mérsékelt, kísérő és záró ritmusai:
- The image shows a musical staff with a 3/4 time signature. The notation consists of a half note followed by two quarter notes, which is then repeated once more, ending with a bar line. This represents the characteristic 3/4 time signature used in polonaises.
- poliritmika:* többritmusúság – akkor keletkezik, amikor egyidejűleg hangzó szólamoknak különböző ritmusuk, helyesebben különböző metrumuk van (például a zongorán három jobb kézzel és öt bal kézzel – egyidejűleg – leütött hang)
- portamento* (ol.): csúszás két hang között
- prélude* (fr.): előjáték, bevezetés; szabad formájú rövid hangszeres vagy zenekari darab. Külön említésre méltók Chopin és Debussy prelűdjei, melyek karak-

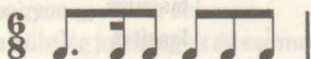
	terdarabok sorozatának tekinthetők, valamint Debussy <i>Egy faun délutánja</i> (1894) című zenekari kompozíciója, avagy zenekarra írt operaelőjáték, mint Wagner <i>Lohengrin</i> c. operájának <i>Előjátéka</i> .
<i>prelúdium</i> (lat.):	előjáték; bevezető tétel; a fűgát megelőző kötetlen, fantáziaszerű tétel
<i>prestissimo</i> (ol.):	a lehető leggyorsabban
<i>presto</i> (ol.):	nagyon gyorsan, sebesen
<i>programzene</i> :	a külvilág jelenségeit és eseményeit ábrázoló zenemű. A programzene forrása az irodalom, a képzőművészet, a történelem vagy a természet világa, de lehet önéletrajzi vagy életrajzi jellege is. Igazi virágkora a 19. században következett be, amikor az ún. <i>abszolút zene</i> vetélytársaként lépett fel. A hangszeres programzene első példái közé tartozik például Vivaldi <i>Négy évszak</i> c. műve, diadalútját pedig Liszt szimfonikus művei jelentik. A 20. század közepén is történtek kezdeményezések a programzene modernizálására, mint például Messiaen <i>Egzotikus madarak</i> c. darabja zongorára és zenekarra, valamint Penderecki <i>Hirosima áldozatainak</i> c. vonószenei műve.
<i>quasi</i> (ol.):	mintegy, csaknem mint...
<i>rallentando</i> (ol.):	lassúbbodva
<i>recitativo</i> (ol.):	énekbeszéd, amelyet a kottában ugyan hangok jeleznek, előadása mégis inkább középút a beszéd és az ének között. Jellemzői: rugalmas ritmus, szillabikus szövegkezelés és gondos prozódia. A klasszikus operákban, oratóriumokban és kantátákban az volt a szerepe, hogy meggyorsítsa a zenei részek közötti cselekményt. Két típusát különböztetjük meg:
	a) Az ún. <i>secco recitativo</i> : a csembaló időnként közbeszúrt, „száraz” akkordjai miatt nevezték el így.
	b) Az <i>accompagnato</i> (kíséretes) <i>recitativo</i> , amelyet zenekar kísér.
<i>retenant</i> (fr.):	hirtelen visszatartani (a tempót)

<i>rapszódia:</i>	laza szerkezetű hangszeres műforma, amely gyakran épül népies jellegű dallamokra vagy éppen valamely vers töredékének, részletének megzenésítése.
<i>rinforzando</i> (ol.):	erősítve – nyomaték egy hangon vagy akár hangzaton, vagy rövid <i>crescendo</i> .
<i>risoluto</i> (ol.):	határozottan
<i>ritartando</i> (ol.):	lassulva
<i>ritenuto</i> (ol.):	lassítva
<i>rondó:</i>	a 18–19. század uralkodó zenei formáinak egyike. Ismertetőjele a kezdőtéma <i>refrén</i> jellegű, legalább kétszeri visszatérése, a rondó dallam megjelenései közé <i>epizódok</i> kerülnek. Szerkezete: A-B-A-C-A vagy A-B-A-C-A-D-A. A <i>szonáta rondó</i> olyan zenei forma, amely átmenetet képez a szonátaforma és a rondó között. Jellemzője, hogy az expozíció végén visszatér a főtéma, és a feldolgozás helyén új zenei anyag áll, a <i>trió</i> vagy <i>epizód</i> . A szonáta-rondó képlete: A-B-A-C-A-B-A. Ez a szerkezet szimfóniák és szonáták utolsó tételében fordul elő a leggyakrabban.
<i>rubato</i> (ol.):	kötetlen ritmus vagy tempó. A szó jelentése ('elrabolva') arra utal, hogy az egyik hang hossza a másik rovására nő.
<i>ruhig</i> (n.):	nyugodtan
<i>sans</i> (fr.):	nélkül
<i>sarabande</i> (fr.):	eredetileg régi spanyol szólótánc. Tempója lassú, súlyos $\frac{3}{2}$ vagy $\frac{3}{4}$ ütemű. Ritmusának legfőbb jellegzetessége, hogy a második felütésen <i>sforzato</i> jelölés van:



<i>schnell</i> (n.):	gyorsan
<i>seconda</i> (ol.):	második
<i>segue</i> (ol.):	következik – vagyis megállás nélkül tovább
<i>Sehr</i> (n.):	nagyon
<i>semplice</i> (ol.):	egyszerűen
<i>sempre</i> (ol.):	mindig

senza (ol.): nélkül
sforzando; sforzato (ol.): erősen – kiemelt hangsúly egy hangon vagy hangzaton
siciliano (ol.): a 17. század óta ismert, szicíliai eredetű, nyugodt $\frac{6}{8}$ vagy $\frac{12}{8}$ ütemű tánc vagy dallamtípus. Jellemzője a pontozott ritmus, valamint tört akkordok a kíséretben.



simile (ol.): hasonlóképpen – az előző írásjelek szerint
smorzando (ol.): elhalóan – a hangerőre vonatkozik, ugyanúgy, mint a *morendo*, *perdendosi*
sonoro (ol.): ércesen, csengőn
sopra (ol.): felül, felette
sostenuto (ol.): vontatottan, kimérten
sotto (ol.): alul
sotto voce (ol.): tompa hangon
staccato (ol.): rövid, szaggatott előadásmód (jele a hangjegy fölött álló pont)
stringendo (ol.): a tempót szorítva, sietve, gyorsítva
suite (fr.): szvit – több eltérő tételből álló hangszeres mű. A 17. században kialakult ciklikus műforma: stilizált táncok, karakterdarabok füzére. Különböző összeállításban és sorrendben a következő táncok kaphattak helyet: *allemande*, *courante*, *passamezzo*, *saltarello*, *pavane*, *gaillarde*, *sarabande*, *gigue*. Lully *ouverture*-nek nevezte el balettszvitjeit, Olaszországban *sonata da camera* volt a műfaj neve (legnagyobb mestere Corelli volt). Bach különböző táncsorozatait szvitnek, *ouverture*-nek, máskor partitának nevezte el. Később egyetlenegy tánc maradt meg közülük a szimfónia tételei között: a menüett; a szvit szerepét a *divertimento*, a szerenád és a *cassazione* töltötte be. A 19. században a szvit színpadi zene részleteiből összeállított, nem feltétlenül táncjellegű művet jelentett. A 20. században a balettszvit (Ravel, Prokofjev) műfaja mellett olyan tánc-

szekvencia (lat.):

szvitek is születtek, melyeknek nincs színpadi vonatkozása (pl. Bartók *Táncszvitje*).

rövid zenei részlet megismétlése más hangmagasságon. (A szekvencia vonatkozhat dallamrészletre, de kiterjedhet az összhangokra is.)

szimfónia (ol.):

összhang. Egyike a legmagasabb rendű többtételes zenekari műformának, lényegében nagyszabású zenekari szonáta. Tétéleinek száma 3–5 között váltakozik, leggyakoribb a 4 tétéles. A fogalmat a 18. század közepe óta használják ebben az értelemben. Haydn és Mozart teremtették meg a szimfónia négytételes beosztását, az új zenekari hangzáskultúrát. Beethoven kilenc szimfóniájában a forma tovább szélesedik, a zenekar kibővül, és a IX. szimfóniában már az énekhang is megszólal. A 19. század romantikája két úton folytatta a hagyományt: megtartva a klasszikus kereteket vagy a programzene szellemében módosítva azokat. A 20. század szimfóniai kétféle törekvést tükröznek: visszakanyarodást a műfaj korai formáihoz és együtteséhez, vagy a késői romantika folytatását.

szonáta (ol.):

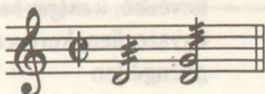
önálló, a 17. század közepe óta kis vagy szólisztikus apparátusra készült, rendszerint többtételes és ciklikusan felépített hangszeres kompozíció. A klasszikus szonáta általában három vagy négy tételből áll: gyors–lassú–menüett vagy scherzo–gyors. A zenei forma rendje: az első tétel szonátaforma, esetleg bevezetéssel az elején, a második tétel kéttagú vagy variációs forma, de lehet szonátaszerkezete is, a menüett vagy scherzo szokás szerint triós forma, az utolsó tétel rondó, szonáta-rondó vagy variáció. A szonáták első és utolsó tétele az alaphangnemben szólal meg; a közbeeső tételekben a domináns, a szubdomináns, a párhuzamos dúr vagy moll hangnem érvényesül.

A **szonátaforma** két vagy több témára és azok visszatérésére épülő zenei forma. A hármas tago-

lódású szonátaformában a három főrész kapcsolata lényegében ugyanaz, mint a triós formában. Az *expoziáció* az alapvető dallamok, hangnem, ritmus, hangszín bemutatása. A középrészben (*feldolgozás*) a megismert témák elemeikre bomlanak, torlódnak és vetekednek egymással; ennek eszköze a fejlesztés, a moduláció, az ellenpont, a dinamika és a hangszínek változatosága. A *viszszatérésben* újra lejátszódik az expoziáció, de ekkorra már valamennyi téma az alaphangnemben szólal meg. A forma kerete többféleképpen bővíthet: mind a fő-, mind a mellék-téma több tagra terjedhet; ebben az esetben „témacsoport” a neve. Ha a záradék eléri az önálló periódus terjedelmét, *zárótémának* hívjuk. A kóda néha annyira kiszélesedik, hogy szinte második feldolgozási résznek tekinthető. Az expoziációt lassú bevezetés előzheti meg.

- tempo* (ol.): időmérték – a zene általános iramának, a hangok valóságos időtartamának meghatározása
- tempo giusto* (ol.): határozott, feszes, egyenletes tempóban
- tempo primo* (ol.): pontosabban *tempo di prima parte* – az első tempóban, az első rész tempójában
- tempo rubato* (ol.): csapongó, szeszélyes tempóban (vö. *rubato*)
- teneramente* (ol.): gyengéden
- toccata* (ol.): többnyire klaviatúras hangszerre írt (*toccare*: billenteni) virtuóz futamokkal, gyors figurákkal teletűzdelt szabad formájú, fantáziaszerű kompozíció.
- tranquillo* (ol.): nyugodtan
- tre corde* (ol.): három húr – zongorajátéknál szokásos jelzés. Utasítás arra, hogy az eddig használt bal (tompító) pedált a játékos engedje el, és térjen vissza a megszokott zongorahanghoz. A kalapácsok így újból megütik az egy billentyűhöz tartozó mindhárom húr.
- tremolo* (ol.): remegés, remegtetés, reszketés. Valamely hang gyors egymásutánban való ismétlése vagy két különböző hang sűrű váltogatása. Vonós hang-

szereken a vonó legsűrűbb irányváltásával előidézett hanghatás. Jelölése:



a hangjegy szárát három vonással áthúzva. Két különböző hang egymás utáni megszólaltatásakor jelzett tremulálás:



A zongorán való tremolójáték igényli a legegyszerűbb ujjrendet.

très (fr.):

triste (ol.):

troppo (ol.):

tutti (ol.):

nagyon

szomorúan

nagyon

zenekari vagy énekkari szólamokban a teljes együttes belépését jelzi (jelentése: valamenyenien).

una corda (ol.):

egy húr – zongoránál a bal pedál használatára utaló jelzés.

und (n.):

variáció (ol.):

és

variazione – valamely zenei témának harmóniai, ritmikai vagy melódiai szempontból való átalakítása oly módon, hogy a megváltozott, variációs formában is felismerhető marad az eredeti zenei gondolat. A variációra épülhet önálló zenemű (Elgar: *Enigma Variations*, 1899) vagy a szonáta (Beethoven f-moll szonátája, op. 57, 1804–05), a vonósnégyes és más kamarazene, a szimfónia egyik tétele.

veloce (ol.):

vif (fr.):

vivace (ol.):

gyors, sebes, fürge

élénken

élénken, gyorsan; *vivace ma non troppo*: élénken, de nem túlzottan

vivo (ol.):

volante (ol.):

elevenen

szárnyalva, repülve, gyorsan

<i>volta</i> (ol.):	-szor, -szer, -ször; így pl. <i>prima volta</i> : először
<i>vonósnégyes</i> :	lásd: kvartett
<i>wenig</i> (n.):	kevésbé; <i>weniger bewegt</i> : kevésbé mozgalmasan
<i>zart</i> (n.):	egyszerűen, keresetlenül
<i>zärtlich</i> (n.):	gyengéden



Zenei rövidítések*

<i>accel</i>	accelerando	<i>marc</i>	marcato
<i>ad lib</i>	ad libitum	<i>mf</i>	mezzo-forte
<i>all' 8</i>	all' ottava	<i>mod</i>	moderato
<i>cd</i>	colla destra	<i>mor</i>	morendo
<i>coll' 8</i>	coll'ottava	<i>mp</i>	mezzo-piano
<i>con espress</i>	con espressione		piano
<i>cres; cresc</i>	crescendo	<i>ped</i>	pedal
<i>cd</i>	colla destra	<i>pp</i>	pianissimo
<i>cs</i>	colla sinistra	<i>rall</i>	rallentando
<i>dc</i>	da capo	<i>rf; rz; rinf</i>	rinforzando
<i>decre; decresc</i>	decrescendo	<i>rit; riten</i>	ritenuto
<i>dim; dimin</i>	diminuendo	<i>ritard</i>	ritardando
<i>ds</i>	dal segno	<i>sf, sfz</i>	sforzando;
<i>espress</i>	espressivo		sforzato
<i>f</i>	forte	<i>smorz</i>	smorzando
<i>ff</i>	fortissimo	<i>sost; sosten</i>	sostenuto
<i>fp</i>	forte-piano	<i>sp</i>	senza pedale
<i>fz</i>	forzato; forzando	<i>stacc</i>	staccato
<i>leg</i>	legato	<i>ten</i>	tenuto
<i>legg</i>	leggero	<i>vs</i>	volto subito

* A rövidítések magyarázatát lásd a *Zenei szakkifejezések* c. fejezetben.

Négy nyelvű zenei kiesszóár

<i>magyar</i>	<i>olasz</i>	<i>német</i>	<i>francia</i>
angolkürt	corno inglese	Englisches Horn	cor anglais
basszusfuvola	flauto basso	Bassflöte	Flûte Basse
basszusklarinét	clarinetto basso (vagy clarone)	Bassklarinette	clarinette basse
basszustrombita	tromba bass	Basstrompete	trompette basse
brácsa	viola	Bratsche	alto
cseleszta	celeste	Celeste	célesta
csörgödób	tamburino	Schellentrommel	tambour de Bas- que
dobpergés	rollo	Wirbel	roulement
eufónium	euphonie	Euphonion	euphonion
fagott	fagotto	Fagott	basson
(a) fogólapon, billentyűn, kla- viatúrán	sul tasto (vagy flautato)	am Griffbrett	sur la touche
fojtva (kürtjáték- nál)	chiuso	gestopft	bouché
fuvola	flauto	Flöte	flûte
fúvós hangszerek tölcse	campana in aria padiglione in aria	Schalltrichter auf Blasinstrumenten	pavillon en l'air
gordonka	violoncello	Violoncell	violoncelle
harangjáték	campanelli (vagy campanetta)	Glockenspiel	Carillon (or Jeu de Timbres)
harsona	trombone	Posaune	trombone
hárfa	arpa	Harfe	harpe

<i>magyar</i>	<i>olasz</i>	<i>német</i>	<i>francia</i>
hegedű	violino	Violine (vagy Geige)	violon
húr	corda	Saite	corde
húrtartó láb közelé- ben (fogólapon)	sul ponticello	zum Steg	sur le chevalet
kalapálva, élesen	martellato	markiert	Martelé
kasztanyet	castagnette	Kastagnetten	castagnettes
kereplő	raganella	Klapper (vagy Ratsche)	crécelle
kisdob	tamburo militare	Kleine Trommel	tambour militaire (vagy caisse claire)
klarinét	clarinetto	Klarinette	clarinette
kontrafagott	contrafagotto	Kontrafagott	contre Basson
kürt	corno	Horn	cor
nagybőgő	contrabasso	Kontrabass	contrebasse
nagydob	gran cassa	Grosse Trommel	grosse caisse
nyitva	aperto (-i)	offen	ouverts(s)
oboa	oboe	Hoboe	hautbois
oboa d'amore	oboe d'amore	Oboe d'amore	hautbois d'amore
osztva	divisi —	Getheilt	divisé
partitúra	partitura	Partitur	partition
pergődob	tamburo rullante	Rührtrommel	caisse roulante
pikkoló (kisfuvola)	flauto piccolo otta- vino	Kleine Flöte	petite flûte
réztányér (v. cinel- lin)	piatti (vagy cinelli)	Becken (Beck.)	cymbales
szaxofon	sassofone	Saxophon	saxophone
szoprán szaxkürt	flicorno	Flugelhorn	bugle
szordinóval (hang- tompítóval)	con sordino	mit Dämpfer (vagy gedämpft)	avec sourdine
szordinó, hangfogó (hangtompító) nélkül	senza sordino	ohne Dämpfer	sans sourdine
tamburin	tamburo	Tambourin	tambourin (vagy tambour de Pro- vence)

<i>magyar</i>	<i>olasz</i>	<i>német</i>	<i>francia</i>
tam-tam	tam-tam	Tamtam	tam-tam
triangulum	triangolo	Triangel	triangle
trombita	tromba	Trompete	trompette
tuba	tuba	Tuba (vagy Bass-tuba)	tuba
uniszónó	unisono	Zusammen (vagy einfach)	unies
üstdob	timpani	Pauken	timbales
ütőhangszerek	percussione	Schlagzeug	batterie
ventilkornett	cornetto a pistoni	Cornett	cornet-à-pistons
ventilkürt	corno ventile	Ventilhorn	cor-à-pistons
ventiltrombita	tromba ventile	Ventiltrompete	trompette-à-pistons
vonó fájával v. ütőhangszerek-nél faverővel	col legno	col legno (vagy mit Holz)	avec le bois
vonóval	coll'arco	mit Bogen	avec l'archet
xilofon	silafano	Xylophon	xylophone
zárva, fojtva (a kürtjátéknál)	chiuso	schmetternd	cuivré
zenekari pult	leggio	Pult	pupitre

JELENTŐSEBB ZENESZERZŐK

Régi zene (kb. 1550–1750)

Tallis, Thomas (angol) (1505–1585)	Morley, Thomas (angol) (1557–1602 k.)	Tomkins, Thomas (angol) (1572–1656)
Gabrieli, Andrea (olasz) (1510–1586)	Sweelinck, Jan Pieterszoon (németalföldi) (1562–1626)	Wilbye, John (angol) (1574–1638)
Palestrina, Giovanni (olasz) (1525–1594)	Dowland, John (angol) (1563–1626)	Weelkes, Thomas (angol) (1576–1623)
Lassus, Roland de (németalföldi) (1532–1594)	Bull, John (angol) (1563–1638)	Gibbons, Orlando (angol) (1583–1625)
Byrd, William (angol) (1543–1623)	Farnaby, Giles (angol) (1566–1640)	Frescobaldi, Girolamo (olasz) (1583–1643)
Gabrieli, Giovanni (olasz) (1555–1612)	Monteverdi, Claudio (olasz) (1567–1643)	Schütz, Heinrich (német) (1585–1672)

Cavalli, Pietro
(olasz)
(1602–1676)

Purcell, Henry
(angol)
(1659–1695)

Rameau, Jean-Philippe
(francia)
(1683–1764)

Lully, Jean-Baptiste
(francia)
(1632–1687)

Scarlatti, Alessandro
(olasz)
(1660–1725)

Bach, Johann Sebastian
(német)
(1685–1757)

Blow, John
(angol)
(1649–1708)

Couperin, François
(„A Nagy”)
(francia)
(1668–1733)

Scarlatti, Domenico
(olasz)
(1685–1759)

Pachelbel, Johann
(német)
(1653–1706)

Vivaldi, Antonio
(olasz)
(1675–1741)

Händel, Georg Friedrich
(német)
(1685–1759)

Corelli, Arcangelo
(olasz)
1653–1713

Telemann, Georg
Philipp
(német)
(1681–1767)

Gluck, Christoph
(német)
(1714–1787)

Klasszikus zene (kb. 1750–1825)

Haydn, Joseph
(osztrák)
(1732–1809)

Mozart, Wolfgang
Amadeus
(osztrák)
(1756–1791)

Beethoven, Ludwig van
(német)
(1770–1827)

Korai romantikus zene (kb. 1825–1850)

Weber, Carl Maria von
(német)
(1786–1826)

Meyerbeer, Giacomo
(német)
(1791–1864)

Rossini, Gioacchino
(olasz)
(1792–1868)

Schubert, Franz
(osztrák)
(1797–1828)

Glinka, Mihail
(orosz)
(1804–1857)

Chopin, Frédéric
(lengyel)
(1810–1849)

Berlioz, Hector
(francia)
(1803–1869)

Mendelssohn
(Bartholdy), Felix
(német)
(1809–1847)

Schumann, Robert
(német)
(1810–1856)

Késői romantikus zene (kb. 1850–1900)

Erkel Ferenc
(magyar)
(1810–1893)

Smetana, Bedrich
(cseh)
(1824–1884)

Balakirev, Miliij
(orosz)
(1837–1910)

Liszt Ferenc
(magyar)
(1811–1886)

Bruckner, Anton
(osztrák)
(1824–1896)

Bizet, Georges
(francia)
(1838–1875)

Wagner, Richard
(német)
(1813–1883)

Strauss, ifj. Johann
(osztrák)
(1825–1899)

Muszorgszkij, Mogyeszt
(orosz)
(1839–1881)

Verdi, Giuseppe
(olasz)
(1813–1901)

Borogyin, Alexander
(orosz)
(1833–1887)

Csajkovszkij, Pjotr Iljics
(orosz)
(1840–1893)

Offenbach, Jacques
(német-francia)
(1819–1880)

Brahms, Johannes
(német)
(1833–1887)

Dvořák, Antonín
(cseh)
(1841–1904)

Franck, César
(belga)
(1822–1890)

Saint-Saëns, Charles
(francia)
(1835–1921)

Sullivan, Arthur
(angol)
(1842–1900)

Massenet, Jules
(francia)
(1842–1912)

Grieg, Edvard
(norvég)
(1843–1907)

Rimszkij-Korszakov,
Nyikolaj
(orosz)
(1844–1908)

20. századi zene

Fauré, Gabriel
(francia)
(1845–1924)

Satie, Erik
(francia)
(1866–1925)

Kodály Zoltán
(magyar)
(1882–1967)

Puccini, Giacomo
(olasz)
(1858–1924)

Vaughan Williams,
Ralph
(angol)
(1872–1958)

Sztravinszkij, Igor
(orosz)
(1882–1971)

Mahler, Gustav
(osztrák)
(1860–1911)

Holst, Gustav
(angol)
(1874–1934)

Berg, Alban
(osztrák)
(1885–1953)

Debussy, Claude
(francia)
(1862–1918)

Schönberg, Arnold
(osztrák)
(1874–1951)

Varèse, Edgard
(francia)
(1885–1965)

Delius, Frederick
(angol)
(1862–1918)

Ravel, Maurice
(francia)
(1875–1937)

Weiner Leó
(magyar)
(1885–1960)

Strauss, Richard
(német)
(1864–1949)

Falla, Manuel de
(spanyol)
(1876–1946)

Prokofjev, Szergej
(orosz)
(1891–1953)

Sibelius, Jean
(finn)
(1865–1957)

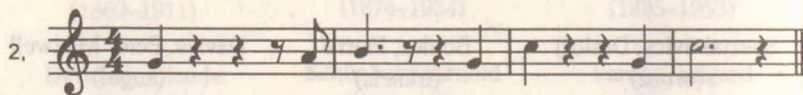
Bartók Béla
(magyar)
(1881–1945)

Hindemith, Paul
(német)
(1895–1963)

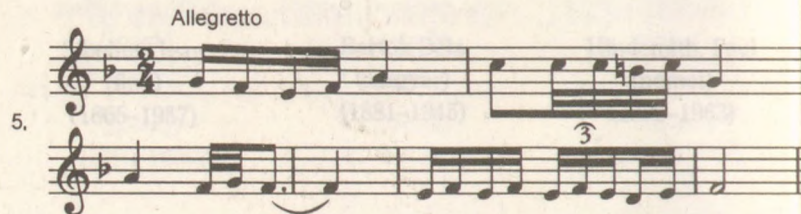
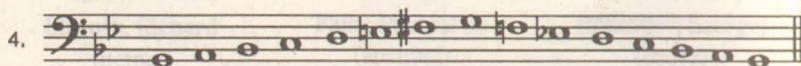
Gershwin, George (amerikai) (1898–1937)	Cage, John (amerikai) (1912–)	Henze, Hans Werner (német) (1926–)
Poulenc, Francis (francia) (1899–1963)	Britten, Benjamin (angol) (1913–1976)	Kurtág György (magyar) (1926–)
Copland, Aaron (amerikai) (1900–1990)	Lutosławski, Witold (lengyel) (1913–)	Stockhausen, Karlheinz (német) (1928–)
Walton, William (angol) (1902–1983)	Bernstein, Leonard (amerikai) (1918–1990)	Penderecki, Krzysztof (lengyel) (1933–)
Tippett, Michael (angol) (1905–)	Ligeti György (magyar) (1923–)	Birtwistle, Harrison (angol) (1934–)
Sosztakovics, Dmitrij (orosz) (1906–1975)	Boulez, Pierre (francia) (1925–)	Davies, Peter Maxwell (angol) (1934–)
Messiaen, Olivier (francia) (1908–1992)	Berio, Luciano (olasz) (1925–)	

A TESZTKÉRDÉSEK MEGOLDÁSAI

64. oldal

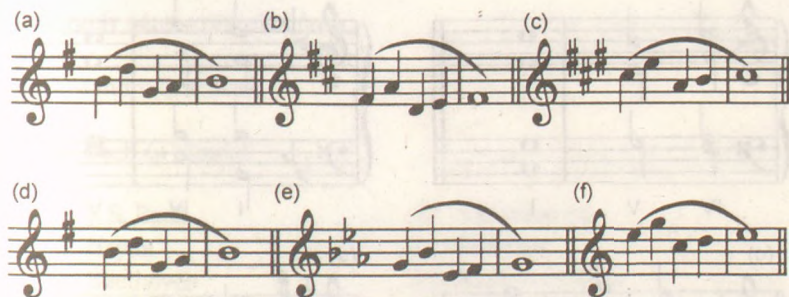


3. (a) kis szext; (b) kis terc; (c) tiszta kvint; (d) bővített kvart



131. oldal

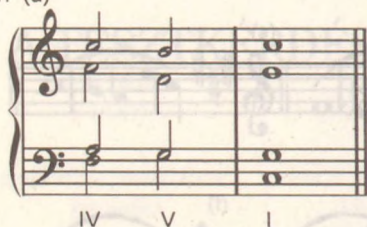
1.



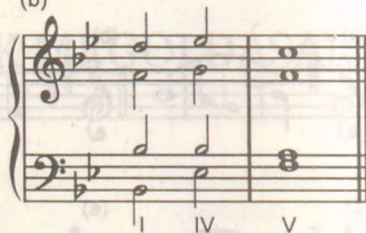
2. (a) Ujjal pengetve.
 - (b) Hangfogóval.
 - (c) Kisméretű, szaruból, elefántcsontból vagy műanyagból készült lapocskák a gitár és egyéb pengetőhangszerek pengetésére.
 - (d) Fúvós technika, amelyet különösen gyors futamokhoz használnak.
 - (e) A szimfonikus zenekarban rendszeresített B/F-alaphangolású kettőskürt.
 - (f) Egyfenekű basszusdob.
3. Oboa, fagott, heckelphon.
 4. Cesz.
 5. Sopranino, szoprán, alt, tenor, basszus.
 6. Üstdob vagy timpani.
 7. Brácsa, gordonka.
 8. Szaxofon.

174. oldal

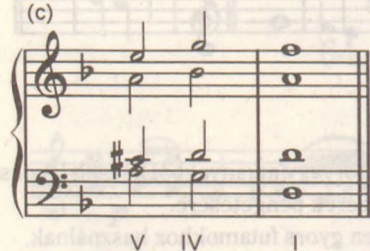
1. (a)



(b)



(c)



(d)

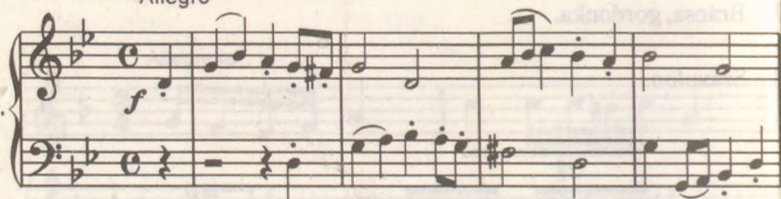


2.



Allegro

3.



1. Gergely pápa; gregorián ének.

2. Alessandro Scarlatti.

3. J. S. Bach és Händel.

4. (a) J. S. Bach

(b) Haydn

(c) Beethoven

(d) Schumann

(e) Berlioz

(f) Sibelius

(g) Verdi

(h) Wagner

(i) ifj. Johann Strauss

(j) Muszorgszkij

(k) Sullivan

(l) Sztravinszkij

(m) Debussy

(n) Richard Strauss

(o) Vaughan Williams

(p) Schönberg

(q) Prokofjev

(r) Ravel

(s) Bartók

(t) Walton

(u) Britten

(v) Penderecki

5. New Orleans néger negyedeiben a 20. század kezdetén.

MAGYAR NYELVŰ ZENEIRODALMI TÁJÉKOZTATÓ

- Bach, J. S.*: Levelek, írások, dokumentumok. Bp. 1985
- Bartók-breviárium*. Levelek, írások, dokumentumok. Összeáll. *Ujfalussy József*. 2. kiad. Bp. 1974
- Blackwood, Alan*: A világ zenéje. Bp. 1994
- Böhm László*: Zenei műszótár. Bp. 1974
- Brockhaus–Riemann zenei lexikon I–III*. Szerk. *Carl Dahlhaus, Hans H. Eggebrecht*. Bp. 1983
- Darvas Gábor*: A totemzenétől a hegedűversenyig. Bp. 1977
- Darvas Gábor*: Évezredek hangszerei. Bp. 1975
- Darvas Gábor*: Zene Bachtól napjainkig. Bp. 1981
- Darvas Gábor*: Zenei minilexikon. Bp. 1994
- Dobszay László*: A gregorián ének kézikönyve. Bp. 1993
- Dobszay László*: A magyar dal könyve. Bp. 1984
- Dobszay László*: Magyar zenetörténet. Bp. 1984
- Európa zenéje – sorozat. Bp.
- Gonda János*: Jazz. Bp. 1979
- Grove-monográfiák – sorozat. Bp.
- Hamburger Klára*: Liszt-kalauz. Bp. 1986
- Harnoncourt, Nikolaus*: A beszédszerű zene. Utak egy jó zeneértés felé. Bp. 1988
- Kárpáti János*: Kelet zenéje. Bp. 1981
- Lang, P. H.*: Az opera – egy különös műfaj különös története. Bp. 1980
- Magyarország zenetörténete. I. Középkor. Szerk. *Rajeczky Benjamin*. Bp. 1988
- Magyarország zenetörténete. II. 1541–1686. Szerk. *Bárdos Kornél*. Bp. 1990
- Menuhin, Yehudi–Davis, Curtis W.*: Az ember zenéje. Bp. 1981
- Neuhaus, G. G.*: A zongorajáték művészete. Bp. 1961

- Pándi Mariann*: Hangversenykalauz. I. Zenekari művek; II. Versenyművek. Bp. 1994
- Régi zene. Tanulmányok, cikkek, monográfiák. Szerk. *Péteri Judit*. Bp. 1987
- Rowley, Gill*: A zene könyve. Bp. 1981
- Sebők János*: A Beatlestől az új hullámig. Bp. 1981
- Szabolcsi Bence*: A magyar zene évszázadai. I–II. Bp. 1969/71
- Szabolcsi Bence*: A magyar zenetörténet kézikönyve. Bp. 1979
- Szabolcsi Bence*: A melódia története. Bp. 1950
- Szabolcsi Bence*: Európai virradat. A klasszikus zene kialakulása Vivalditól Mozartig. Bp. 1948
- Talbot, M.–Grant, D. J.*: Olasz barokk mesterek. Bp. 1990
- Van der Meer, J. H.*: Hangszerek. Bp. 1988
- Varró Margit*: A zongoratanítás és zenei nevelés. Bp. 1989
- Várnai Péter*: Oratóriumok könyve. Bp. 1983

FÜGGELÉK

A magyar népzene kutatásáról

A múlt század nagy európai gyűjtéseivel párhuzamosan Magyarországon is kezdetét vette a népdalgyűjtő kutatómunka, de a gyűjtött anyag kallódása és feldolgozatlansága miatt sokáig csak Szini Károly *A magyar nép dalai és dallamai* című kiadványában került sor népdalok közlésére (1865), amelyben négy füzetben 200 dalt tett közzé. Bartalus István 1873 és 1896 közötti napvilágot látott sorozata, a *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye hét kötetben* már tudományosabb igényű feldolgozás. Ezt követően csak Kiss Áron *Magyar gyermekjáték-gyűjteménye* (1891) számíthatott tartós értéknek, melyet a felhívása nyomán kibontakozott országos gyűjtés adataiból, valamint az addig publikált gyermekjátékokból állított össze.

Vikár Béla 1896-ban kezdeményezte a fonográfós népdalgyűjtést, mellyel 1900-ban díjat is nyert a párizsi világkiállításon. Legfontosabb publikációi már jelezték a századunkban bekövetkezett fordulatot.

Kodály Zoltán és Bartók Béla egy népi gyökerű magyar zenekultúra megalapozásához találták meg az anyagot Vikár Béla gyűjtésében, amelyet ők az ország csaknem egész területére kiterjesztettek. Kiadványaik példájára és hatására megindult a hazai népzenei szemléletű zenetörténeti feldolgozás (Szabolcsi Bence, Bartha Dénes), a moldvai csángó gyűjtés (Domokos Pál, Veress Péter), valamint a Magyar Tudományos Akadémia bekapcsolódása a kiadásba és a népzenei hanglezkiadásba.

Kodály Zoltán 1905 tavaszán ismerkedett meg Bartók Bélával, első közös kiadványuk *Magyar népdalok* címmel 1906-ban látott napvilágot, 1913-ban pedig benyújtották a Kisfaludy Társasághoz *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezetét*, kiadására azonban soha nem került sor. Kodály a 30-as évektől éveken át népzenei előadásokat, szemináriumokat tartott a budapesti tudományegyetemen. Folklorisztikai tanulmányaiban 1905-től adott közre népdalpublikációkat az *Ethnographia* című folyóirat hasábjain. Kodály a gyűjtőútjai

során szerzett többezernyi népdal felvételéből, valamint ezek rendszerezése és elemzése nyomán 1917-ben írta meg első alapvető tanulmányát *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* címmel. Publikációi között a székely dallamstílus kerül lejegyzésre a Bartókkal közösen közreadott *Erdélyi magyarság. Népdalok* (1921) c. gyűjteményben, illetve a *Nagyszalontai gyűjtésben*. 1937-ben jelent meg *A magyar népzene* című monográfiája, amely 32 esztendő kutatómunkájának eredményeit összegzi. 1951-től indult meg a Magyar Népzene Tára kiadványsorozata. Az idők során százezerre szaporodott népdalok rendszerezését, sajtó alá rendezését az általa alapított MTA Népzene Kutató Csoport élén maga Kodály irányította, egészen haláláig. Kodály tudományos tevékenységének, egész életművének gerince volt a népzene kutatás, melyet oly jelentős folklorisztikai munkái is jeleznek, mint a *Néprajz és zenetörténet* (1933), *Magyarság a zenében* (1939) és a *Népzene és műzene* (1941).

Bartók Béla 1905-től kezdte meg népzenei gyűjtőmunkáját, 1906-ban Vecsey Ferenc kíséretében már Edison-fonográf segítségével. Zenei indíttatású gyűjtőmunkája Kodály Zoltánnal való találkozása után a tudományos feldolgozás és kiadás szándékával párosult. A későbbiekben Bartók népzene kutató munkáját Kodállal összehangoltan végezte. Maga Bartók akadt a nyomára 1907-ben, egyik székelyföldi körútján az ősi magyar pentaton stílusnak. Zenefolklorisztikai gyűjtőmunkáját a Kárpát-medence területével érintkező területek népzenejének gyűjtésével bővítette, és nem utolsósorban ez utóbbi népdalok tudományos rendszerezésével a sajátosan magyar dallamsort kutatta. Bartók 1912-től szinte teljes energiáját a népzenei anyag gyűjtésére és a gyűjtött anyag feldolgozására fordította. 1918-ban vázolta fel először a magyar népzene stílusosztályainak rendjét. Az egyetemes gyűjtemény tényleges előkészítő munkálatai azonban csak húsz év múlva kezdődhettek meg. Bartók zenei írásai közül kiemelkedik a *Népzeneünk és a szomszéd népek népzeneje* c., 1934-ben megjelent tanulmánya, amelyben a magyar népzene mint önálló kulturális terméknek bizonyítását adta.

Az 1940-es évektől jelentős falumonográfiák láttak napvilágot, Vargyas Lajos és Járdányi Pál munkái: *Áj falu zenei élete* (1941), illetve *A kidei magyarság világi zenéje* (1943). Az újráeledő népmozgalom népszerűsítette Domokos Pál Péter és Rajeczky Benjamin *Csángó népzene I–II.* (1956, 1961) c. publikációit Lajtha László széki hangszeres kiadványaival együtt (1951). Az összegző munkák közül Vargyas Lajos *A magyarság népzeneje* (1981) c. műve a magyar dallamanyag és zenei élet östörténetét bemutató kiadvány, míg Dobszay László *A magyar dal könyve* (1984) c. monográfiája történeti fejezet keretében mutatja be a típuscsoportokat.



A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda igazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda végezte

Felelős vezető: Zöld Ferenc
Budapest, 1995

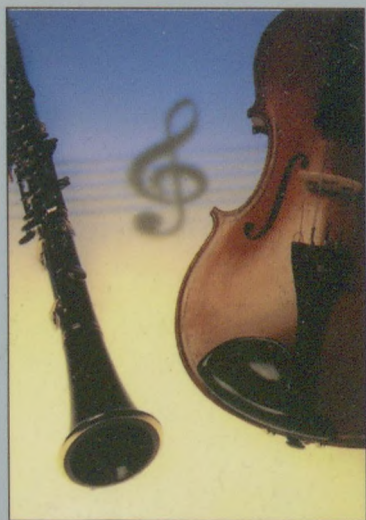
Nyomdai táskaszám: 24133

Felelős szerkesztő: Barabás József – Műszaki szerkesztő: Gábor Péter

A fedéltervet készítette: Lőrincz Attila

Megjelent: 16,25 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 1 218-2397



King Palmer
Zenéről
mindenkinék

Legyen Ön, kedves Olvasó kifinomult hallású zeneértő, avagy botfülű, de a muzsika emelkedett szféráiba vágyódó laikus érdeklődő, e sokoldalú könyvecskét föllapoz-

va – melynek közönségsikerét számos angliai kiadása hitelt érdemlően bizonyítja –, szinte biztos, hogy minden, a zene világával kapcsolatos – akár elméleti, akár gyakorlati jellegű – kérdésére választ talál. A megértést nagymértékben elősegíti a másfél száznál is több kottapélda, a fejezetek végén összegyűjtött tesztkérdések pedig a meglepően gazdag, szerteágazó ismeretanyag elsajátításának ellenőrzését könnyítik meg. A kötetet a zenei szakkifejezések jegyzéke, négy nyelvű zenei szótár, valamint a magyar kiadáshoz készített kiegészítések gazdagítják.